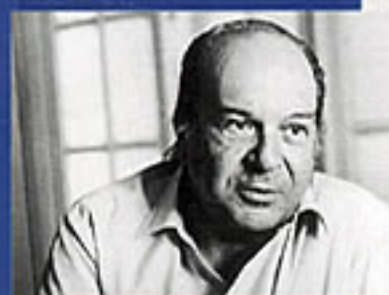
BRAVO!

MARÇO 99 - ANO 2 - Nº 18 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

LIVROS
UMA ENTREVISTA EXCLUSIVA COM RICARDO PIGLIA

ARTES PLÁSTICAS
EM RETROSPECTIVA, MONET, O PINTOR QUE VIROU INDÚSTRIA

ESTRÉIA
ARIANO SUASSUNA, NOSSO NOVO ENSAÍSTA, LEMBRA O DIA EM QUE GLAUBER LHE ANUNCIOU QUE REINVENTARIA O CINEMA

MÚSICA
SANTORO, ANO 80: A CONFIRMAÇÃO DE UM TALENTO QUE O EQUIPARA A VILLA-LOBOS

TEATRO COLÓN
COMEÇA A TEMPORADA NO TEMPLO ARGENTINO DA ÓPERA

GLAUBER ROCHA faria 60 anos neste mês em que o Brasil pode levar seu primeiro Oscar. Um perfil do gênio e a seção Ensaio! toda dedicada ao cinema brasileiro

Glauber na cabeza

BRAVO!

MARÇO 1999 – NÚMERO 18 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Glauber Rocha, em foto de maio de 1969. Nesta página e na página 6, cena de *Central do Brasil*, filme de Walter Salles

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: SARA FACIO / DIVULGAÇÃO / ACERVO DA FAMÍLIA / ILUSTRAÇÃO: ALICE CAMPOY E MANUEL VILAS BOAS

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

ARTES PLÁSTICAS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

A reportagem sobre Carmen Miranda foi o máximo.

Neide Matsumoto
São Paulo, SP

Senhor Diretor,

Francisco Weffort

Fiquei um tanto chocado com a entrevista de Francisco Weffort a **BRAVO!**. Tento me controlar, pois penso que, talvez, a edição on line não tenha sido fiel... O fato é que a reportagem parece apenas concordar com as posições do ministro. Não que eu defenda um jornalismo de "eterno confronto" com o poder, mas é preciso haver um mínimo de distanciamento. E isso, juro, não foi possível perceber.

Francisco Marcelino
Nova York

Artes plásticas

Como estudante de história na USP e aficionado das artes plásticas, não poderia deixar de ser assinante desta revista que, em termos de matérias culturais, dá um banho em outras de maior circulação, mas que tratam da cultura como algo secundário. Na edição de janeiro, dois artigos são sensacionais: o de Daniel Piza, sobre Hockney, e o de Agnaldo Farias sobre José Antonio da Silva, que, tenho de concordar com o autor, de primitivo não tem nada nada.

Castúlio Amaral Neto
via e-mail

Livro de arte

Fiquei contente com a notícia publicada em **BRAVO!** sobre o meu livro *Manchas*. "Livro de arte", como se sabe, é inteiramente projetado, idealizado, redigido e composto pelo artista. Ainda é pouco freqüente no Brasil e é de difícil divulgação entre nós.

Anesia Pacheco e Chaves
São Paulo, SP

Ennio Morricone

Embora reconheça as belas contribuições de Ennio Morricone, citá-lo como o maior compositor de trilhas para o cinema é um exagero; Alfred Newman, Max Steiner, Miklos Rozsa, Franz Waxman e John Williams, só para citar alguns, são bem superiores.

Fabio M. Scrivano
via e-mail

Heitor dos Prazeres

A retrospectiva de Heitor dos Prazeres, anunciada para fevereiro no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e que mereceu matéria na edição passada de **BRAVO!**, foi adiada em função de desacertos de patrocínio. Segundo os organizadores, a provável nova data da exposição é setembro.

Tenho de agradecer três vezes pelas matérias da edição de janeiro. Edward Albee, em entrevista longa, análise, comentário, fotos antigas e recentes, foi demais! Ennio Morricone: nada mais a dizer! E Tom Wolfe, sobre *Man in Full*. Excelente também a capa com pintura de Hockney. Essa edição parecia feita para mim exclusivamente, e acho que é assim que cada leitor deve se sentir todo mês – privilegiado.

Renato Doho
via e-mail

Leões do jazz

Parabéns a João Marcos Coelho pela matéria *Leões com Torcicolo*. Depois de tantas experimentações – nem sempre bem-sucedidas –, reviver a mais pura tradição do jazz parece natural. O problema é a falta de honestidade com relação ao propósito. O articulista fez um diagnóstico bastante lúcido da crise de identidade do jazz atual.

Gustavo Sénéchal Jr.
via e-mail

O argumento de João Marcos Coelho para justificar a idéia de que os novos e mais talentosos músicos de jazz não inovam é sustentado por frases de figuras importantes do gênero que criticam a falta de criatividade dos *young lions*. Se estendêssemos o raciocínio à música erudita, acredito que as orquestras do mundo inteiro ficariam sem repertório. Sim, porque os leões da música erudita insistem em tocar Mozart, Beethoven, Bach... Quem, atualmente, compõe obra de qualidade na música erudita? E, se houver, devemos nos esquecer dos outros mestres do gênero para que não fiquemos também com torcicolo? Fica a pergunta: qual seria, então, o próximo passo para a evolução do jazz?

Igor Thomaz
via e-mail

Michael Cimino

João Silvério se superou! A entrevista com Michael Cimino, na edição de janeiro, realmente me tirou do chão! Meu Deus, onde mais eu poderia ter lido uma entrevista tão sincera e tão densa?!

Bibiana Arena Coronel
via e-mail

Traição

Na edição de janeiro deparei-me com uma aberração: a crítica do filme *Traição*. O filme, apesar de irregular, apresenta momentos de ousada cinematografia e outros, de puro Nelson Rodrigues. O crítico, entretanto, absteve-se de falar do filme, preferindo abordar a biografia dos diretores, outras adaptações rodriguianas e a própria validade destas. Tudo bem, desde que o texto não se propusesse a ser o que é, uma crítica de um filme.

Marcos Guttmann
via e-mail

*Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de **BRAVO!**, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

A ira da lira

A jornalista Sheila Leirner lê o texto de BRAVO! sobre a tradução de *A Divina Comédia*, vê lacunas e faz reparos pertinentes à edição

*Na edição passada, **BRAVO!** publicou o texto A Ira Santa e a Santa Lírica, assinado pela professora Aurora Bernardini, sobre a tradução para o português, feita por Italo Eugenio Mauro, de A Divina Comédia. A jornalista e crítica de arte Sheila Leirner, que também é colaboradora de **BRAVO!**, avalia que o brilho da tradução – para ela, a melhor jamais feita em português – não foi devidamente apreciado no texto publicado. Ela lamenta, ainda, que os fragmentos que acompanham os desenhos de Gustave Doré, que ilustram o texto, tenham sido extraídos de outra tradução, a de Cristiano Martins, publicada pela editora Itatiaia. A crítica feita por Sheila vai publicada abaixo, com uma ressalva apenas: é de inteira responsabilidade da edição – e não da professora Aurora – a escolha dos fragmentos de A Divina Comédia. **BRAVO!** reconhece que foi um erro não ter optado pela tradução de que tratava o texto. Por essa razão, reproduzimos nesta página as mesmas ilustrações, com os fragmentos traduzidos tanto por Cristiano Martins como por Italo Eugenio Mauro.*

Os versos 61-63 do Canto XIII do *Purgatório* na tradução de Italo Eugenio Mauro: *"Assim levam os cegos seu tormento/ frente às igrejas e, em súplica muda,/ um no ombro do outro apóia o mento"*. **Na tradução de Cristiano Martins:** *"Estavam como os cegos, quando à frente/ vêm do tempo esmolar, na usada cena,/ e a fronte um sobre a do outro inclina, rente..."*

Os versos 82-84 do Canto XIV do *Paraíso* na tradução de Mauro: *"Dela hauriram meus olhos condição/ de levantar-se, e me vi transportado,/ com ela, pra mais alta salvação"*. **Na tradução de Martins:** *"Ao recobrar a inteira percepção/ achei-me, junto dela, trasladado/ a outra esfera mais alta, a outra região"*

Os versos 88-90 do Canto IX do *Inferno* na tradução de Mauro: *"Ah, como aparecia seu porte altivo!/ Chegou à porta, e a abriu co' uma varinha,/ sem encontrar um ato defensivo"*. **Na tradução de Martins:** *"E o vi, no seu aspecto celestial,/ levíssimo bastão tocar à porta,/ que então se abriu, contra o poder do mal"*

"Parabéns a Aurora Fornoni Bernardini por seu artigo, no número de fevereiro, sobre a nova edição de *A Divina Comédia*. Trata-se certamente de uma crítica erudita e de fôlego, à altura de uma revista cultural do nível de **BRAVO!**. Contudo, permita-me uma observação indignada, não apenas enquanto colega, mas enquanto leitora e testemunha do árduo trabalho de 15 anos desta tradução da obra monumental de Dante. Permita-me dizer-lhe que este lavor merecia algum espaço em seu excelente, porém incompleto, artigo, no lugar da única, insignificante e pejorativa frase entre parênteses, onde a senhora apenas define Italo Eugenio Mauro como um "nonagenário e esforçadíssimo tradutor". Traduzir Dante em versos não é unicamente resultado de um "esforço". É conseqüência de uma enorme capacidade poética e de um imenso conhecimento lingüístico. Só um artista pode traduzir um artista, como o fez Italo Eugenio Mauro; disto todos sabemos muito bem. Além do que, esta tradução é memorável. Talvez concordemos que ela é infinitamente superior a tudo o que foi feito até agora em língua portuguesa. E, surpreendentemente ainda, ao ilustrar o seu texto sobre esta determinada edição, a senhora transcreve também os versos de Cristiano Martins, da editora Itatiaia, como se ignorasse o trabalho que tornou possível a atualidade de sua crítica."

Sheila Leirner
Paris, França

Leia os bastidores da entrevista de Ricardo Piglia a BRAVO!

A jornalista Violeta Weinschelbaum relata na versão on line da revista como se deu seu encontro com um dos mais importantes escritores argentinos contemporâneos

BRAVO! On Line continua a oferecer ao internauta informações que só o meio eletrônico torna disponíveis. As fotos, por exemplo, que nesta edição ilustram a reportagem sobre a abertura da temporada lírica no Teatro Colón, de Buenos Aires, podem ser acessadas e ganham movimento graças à tecnologia Flash. O internauta poderá viajar pelo interior do teatro. O leitor que acessar **BRAVO! On Line** pode ainda conhecer os bastidores de entrevistas e reportagens de destaques publicadas pela revista. A jornalista argentina e colaboradora de **BRAVO!** Violeta Weinschelbaum, que também assina a matéria sobre o Colón, vai contar as impressões de seu encontro, que resultou numa entrevista, com o escritor e seu conterrâneo Ricardo Piglia, autor, entre outros, de *Respiração Artificial* e *Dinheiro Queimado* e co-roteirista do filme *Coração Iluminado*, de Hector Babenco. Imagens da exposição de Monet em Londres, não publicadas na reportagem sobre o assunto da versão impressa da revista, também estão disponíveis na versão on line.

Fachada do Teatro Colón, de Buenos Aires: internauta vai passar além da porta

Mais *BRAVO! Shopping*

Serviço amplia lista de ofertas de CDs e livros todo mês

Os leitores de **BRAVO!** e **BRAVO! On Line** estão descobrindo as vantagens de fazer suas compras no *BRAVO! Shopping*. O número de pedidos de livros, vídeos, CDs e catálogos tem aumentado mês a mês. Receber em casa o objeto desejado custa em trabalho no máximo dois ou três cliques do mouse. Por essa razão, *BRAVO! Shopping* amplia mensalmente sua lista de ofertas, incluindo todos os livros e a maioria dos CDs citados nas *Seleções de BRAVO!*, nas críticas e nas reportagens. Para entrar no site, basta acessar www.revbravo.com.br. Já na primeira página aparece o ícone de *BRAVO! Shopping*: é só clicar e fazer o pedido. Se você quiser acessar diretamente a seção de compras, entre no endereço www.bravoshopping.com.

Bob Wolfenson no bate-papo

Um dos maiores fotógrafos do Brasil e colaborador de BRAVO! e *República* conversa com os leitores

Os bate-papos on line promovidos por **BRAVO!** continuam a atrair um grande número de internautas interessados em conhecer as opiniões e a trajetória profissional de pessoas direta ou indiretamente envolvidas com as revistas da Editora D'Avila. Para os próximos encontros, sempre às quartas-feiras, às 18h, estão confirmados o fotógrafo Bob Wolfenson, a diretora de arte de **BRAVO!** e *República*, Noris Lima, Regina Porto (música) e Ana Francisca Ponzio (dança), ambas colaboradoras das duas revistas. A participação é livre a todos os que tenham acesso à Internet. A entrada no site da revista pode ser feita pelo Universo On Line (clicando na seção *Revistas*, que aparece logo na primeira página, à direita, e, depois, sobre o ícone de **BRAVO!**) ou, diretamente, digitando o endereço de **BRAVO! On Line**, que é www.revbravo.com.br. Logo na página de abertura, aparecerá o ícone *Bate-Papo*. Acompanhe na edição eletrônica da revista a agenda dos convidados.

Wolfenson no bate-papo: o fotógrafo desta vez em palavras

FOTO ACERVO PESSOAL

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em março: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO EXCETO DE CLÁUDIO SANTORO: ACERVO DA FAMÍLIA / GILBERTO GIL: EDUARDO SIMÕES / GLAUBER ROCHA: ARQUIVO DO ESTADO / SENHOR PAUL: LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / CENTRAL DO BRASIL: RICARDO SÁ/DIVULGAÇÃO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*). *Secretário:* Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*)
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Webmaster:* André Pereira (*WebPlan*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Beatriz Albuquerque, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha (*Londres*), Diógenes Moura, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Irineu Franco Perpétuo, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Nirlando Beirão, Olivio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira, Violeta Weinschelbaum, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Paulo Cesar Araujo (*paulo@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente Executivo: José Mario Brito. *Executivos de Negócios:* Luiz Carlos Rossi, Alda Nogueira, Elaine Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília: Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná/ News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro. Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Ana Paula Martins Silva, Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. (DDG): 0800.111.880

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

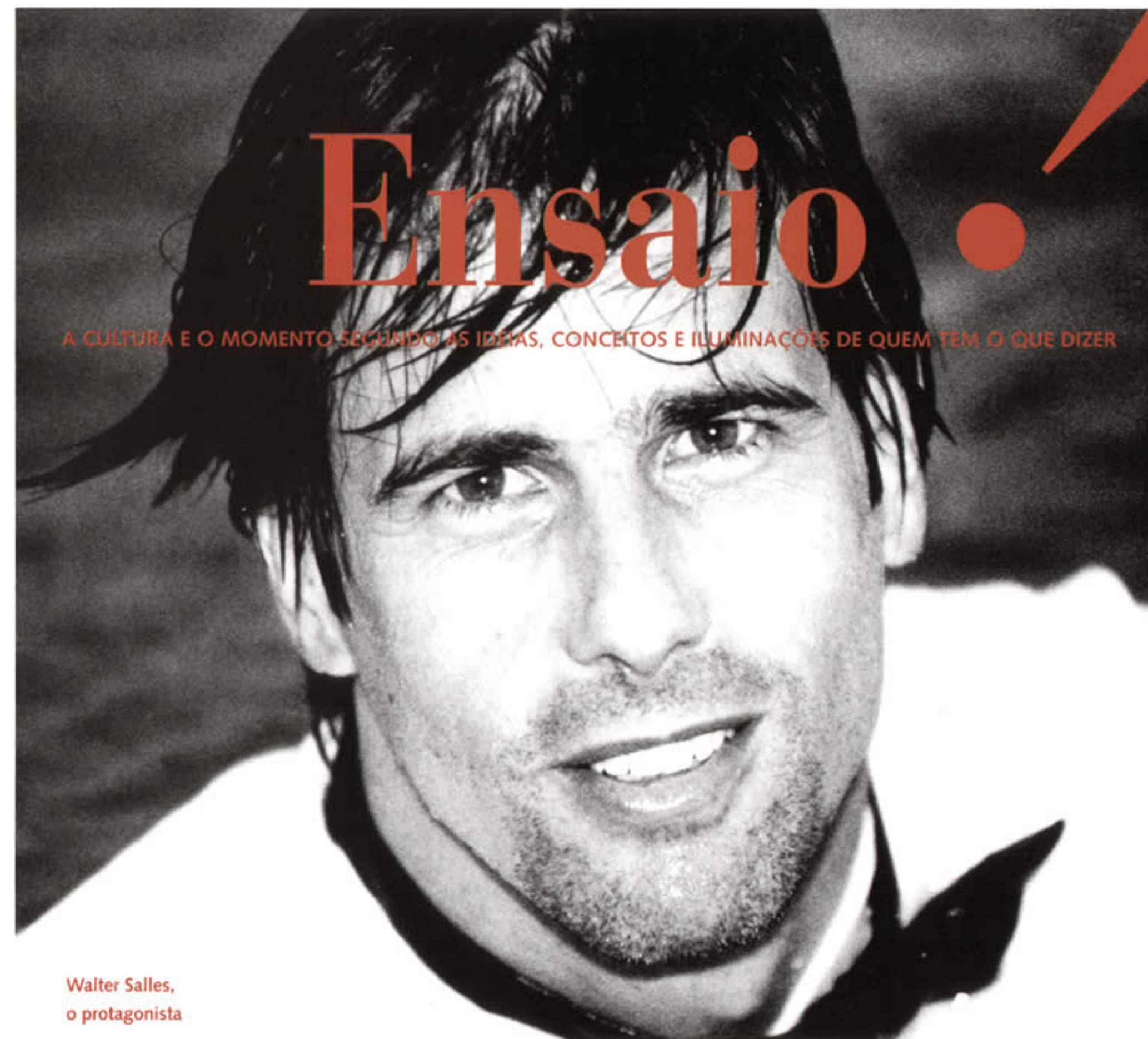
BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 21940-001 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Walter Salles, o protagonista

FOTO DADA CARDOSO

Seu cinema é seu país?

O cinema nacional, o país e a identidade que chega às telas são analisados por cinco ensaístas

Por coincidência, o mês em que o cinema brasileiro concorre com chances reais a dois Oscars é o mesmo em que Glauber Rocha faria 60 anos. Walter Salles e Fernanda Montenegro, diretor e atriz, que já têm uma respeitabilíssima coleção de prêmios internacionais por *Central do Brasil*, com as indicações ao Oscar de Melhor Atriz e Melhor Filme Estrangeiro, põem o país na expectativa de um inédito aplauso hollywoodiano. Não exatamente o país de Glauber, que no final da vida flertou (em vão) com Hollywood, mas certamente um país ainda afeito a uma marcante característica do gênio do cinema novo: a polêmica, que insiste em fazer parte do roteiro de uma indústria que passou da catatonia em que foi jogada na era Collor a 33 longas-metragens produzidos em 1998. E onde a cacofonia impera na apreciação do resultado estético, industrial, no sentido de renascimento ou surto, e chega até mesmo ao questionamento da própria existência de um cinema nacional.

BRAVO! preparou uma edição especial de *Ensaio!* para discutir o cinema brasileiro contemporâneo. Abrindo a seção e estreando como ensaísta da revista está Ariano Suassuna, que em 1958 foi procurado por um jovem Glauber ainda sem uma câmera na mão mas já com uma idéia na cabeça: utilizar o cinema para dizer algo sobre o país. O país que hoje se vê ou se desconhece nos filmes nacionais, como se pode ver nos textos de Fernando Monteiro, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade e José Roberto Torero.

O VISIONÁRIO

O cinema, o Brasil e eu

Sonho com uma "épica pobre" para o nosso país

Por **Ariano Suassuna**

Deixando de lado, por enquanto, as excelentes experiências que fiz, na televisão, com Luiz Fernando Carvalho e Guel Arraes, acho que minhas idéias sobre um cinema brasileiro estão contidas numa espécie de diálogo que, com intervalo de alguns anos, mantive com Glauber Rocha e Vladimir Carvalho.

Em 1958, quando pretendia fazer suas primeiras experiências com cinema, Glauber veio à minha casa, no Recife, para conhecer-me e trocar idéias sobre o assunto. No ano anterior, o *Auto da Compadecida* fora encenado no Rio e em São Paulo, e ele achava que, por caminho semelhante, o cinema brasileiro podia dizer alguma coisa sobre nosso país e nosso povo. Disse-lhe eu, então, que meu sonho para o nosso cinema era o de uma *épica pobre* – idéia que ainda hoje se mantém viva dentro de mim.

> Quero um espetáculo total brasileiro, com o canto, a música, as máscaras e a imaginação do povo

Três anos depois, fui a Salvador, em companhia de Deborah e Francisco Brennand, que ia expor seus quadros na Bahia. Lá, dei duas aulas, uma no Museu de Arte Moderna, outra na universidade; e Glauber Rocha – que, na época, era repórter do *Diário de Notícias*, de Salvador, esteve presente a ambas. Depois da última, mantive com ele nova conversa, da qual resultou uma matéria publicada no jornal de 17 de abril de 1961 e à qual ele deu o título de "ABC de Suassuna – com alguns arranjos nem sempre bem arranjados, mas único jeito para apresentar um cantador do sertão brasileiro". Transcrevo, a seguir, alguns trechos do *ABC*.

"B – Brincalhão depois dos primeiros contatos, Suassuna é um mestre do verdadeiro humor nordestino. A gente olha o cabra e sente que aquele é o próprio João Grilo... Traz com ele a terra agreste do sertão, marcada de cangaço e seca. Mas atrás do homem simples, do cidadão irreverente, está uma sólida formação cultural."

"C – Comédia corre em seu sangue. Entrevistar Ariano Suassuna é um bate-papo divertido... Já o conhecia de uma viagem antiga ao Recife. Não existiu, então, a timidez natural de um repórter que, não sendo mais foca, ainda fica sem jeito para falar com gente importante."

"F – Fazer teatro, cinema, meter-me em complicação? Deus me livre! Eu apenas escrevo. Não gosto nem de assistir aos ensaios. Como ator, então... Tenho até um certo humor, mas num palco... Acho que cinema e teatro são atividades circenses, gosto de filmes que mantêm um sentido épico."

"H – Homem do Sertão. Acho que este é o grande segredo de Ariano Suassuna, que escreveu durante dez anos na obscuridade da província pernambucana e só tanto tempo depois foi descoberto e consagrado. A certeza de seus princípios é uma natural decorrência da sua autenticidade. Ariano não se deixou corromper pelas formas mais sedutoras da cultura moderna importada e por isso declara, sem pestanejar: 'Com Brennand e outros faço parte de um grupo que acredita na necessidade de caminhos próprios para a arte brasileira'."

"K – Kurosawa. Falei para Ariano que *A Fortaleza Escondida*, de Akira Kurosawa, tinha dois personagens muito parecidos com João Grilo e Chicó... Falei que o cinema japonês é muito parecido com o cinema nordestino que em futuro bem próximo será realizado. Ariano concordou e eu acreditei mais no homem."

Depois daí, e sempre fiel àquele sonho da *épica pobre*, quando, pela primeira vez, adaptei o *Auto da Compadecida* para cinema, publiquei, num jornal recifense, a 26 de junho de 1963, uma matéria que escrevera a pedido de meu amigo, o poeta Francisco Bandeira de Melo. Nela afirmava que pretendia fazer, com o filme, "o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro; um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios". A música deveria ser tocada "por tambores, violas, pífanos e rabecas". As roupas, baseadas "nos gibões dos vaqueiros, cheios de bordaduras, verdadeiras armaduras de couro vermelhas". E mais: "As moedas e estrelas dos arreios e chapéus-de-couro; as esporas; os reis do *Auto de Guerreiros*, vestidos de espelhos, com as cabeças ornamentadas por chapéus que parecem templos ou mitras episcopais... João Grilo seria o Mateus, Chicó, o Bastião, Cristo, o Rei, Nossa Senhora, a Rainha".

E eu comentava depois, noutro ensaio, sobre as palavras que acabo de citar: "Como se vê, era o sonho de um espetáculo total brasileiro, no qual se usassem as máscaras, o canto, a música, a dança e as roupagens imaginosas dos espetáculos populares. Eu queria que o cinema brasileiro se identificasse com o espírito e as formas de tais espetáculos, do mesmo modo pelo qual, no Japão, o cinema bebia nas fontes do nô e do kabuki. É claro que não pretendia que imitássemos o cinema japonês. O que eu queria era que fizéssemos, em relação a nosso cinema, aquilo que os cineastas japoneses tinham feito em relação ao filme de samurai, aproximando o cinema de seu país dos dois tipos principais de seu teatro nacional e popular".

FOTO EDUARDO SIMÕES

A imagem da "épica pobre" num espetáculo "total", como vê Suassuna

Finalmente, acho que, em 1969, tendo visto *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, publiquei no *Jornal do Comércio*, do Rio, um artigo no qual afirmava: "Vladimir Carvalho conseguiu transmitir a seu filme aquilo que ele chama de 'o pauperismo descarnado do Sertão'. A pobreza feroz dos sertanejos e a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra estão captadas, lá, em toda a sua violência, grandeza e ameaça... Outro fator de encantamento poético, no filme, são as maravilhosas roupagens, coroas e máscaras do teatro popular, que ali aparecem de passagem. Nosso povo, com uma arte estranha e poderosa, sabe criar a beleza até a partir da miséria e consegue manter sua dignidade no meio da maior degradação... São os pobres e belos sonhos do povo, que se veste assim para ter acesso a uma beleza, que, na vida, lhe é injustamente negada... É por isso que vi naqueles homens magros e esfarrapados, que aparecem no filme, heróis infortunados, anônimos e altivos de uma epopéia pobre; heróis que, em seu pauperismo descarnado, sofrem, lutam, reagem, e que pelo simples fato de sobreviverem na dureza e na adversidade, participam da epopéia brasileira que a nossa Arte deve perenizar".

De lá para cá, continuo a manter o mesmo sonho. E, apesar de tudo, ainda não perdi a esperança de vê-lo realizado.

ENSAIO

O REALISTA

É pouco, mas já é bom

A sustentação de uma estética pede uma indústria

Por **Sérgio Augusto**

Não há o que discutir: comparativamente ao que aqui se produzia na primeira metade da década de 90, houve de fato um renascimento do cinema brasileiro. Um renascimento da produção, bem entendido, o que é bom, animador, porque sinal de vitalidade. Mas ainda é cedo para se falar em renascimento artístico, em *boom* qualitativo. Temos produzido bons e maus filmes; os maus continuam sobrepujando os bons, ainda que a nossa crítica especializada, no geral complacente e paternalista, tente nos convencer do contrário. Que ninguém veja nisso uma deficiência peculiar, um sinal de pobreza congênita do cinema brasileiro, pois, no resto do mundo, os filmes também andam bem pobres, enfadonhos, previsíveis, principalmente os americanos.

Outra coisa é certa: ainda não conseguimos recuperar o prestígio de que desfrutávamos no mercado internacional – sobretudo perante a crítica européia – no auge do cinema novo. O espontâneo e merecido sucesso de *Central do Brasil* talvez tenha assinalado o início de uma reviravolta, de uma reversão de expectativas, mas é preciso que outros filmes, tão ou quase tão bem-sucedidos como *Central do Brasil*, sejam aqui produzidos. Nenhuma cinematografia se mantém à custa de uma ou pouquíssimas obras de exceção. Precisamos, em suma, que mais filmes se imponham nos mercados interno e externo, sem que isso implique uma concessão a modismos globalizados ou aos clichês exótico-miserabilistas em que certos caga-regras da crítica internacional tentam enquadrar nossos filmes. Quantos seremos capazes de produzir nas próximas temporadas? Nem os técnicos do FMI saberiam responder.

Aparentemente, o momento econômico não favorece estimativas otimistas. A crise que tínhamos pela proa já nos pegou a popa, prometendo uma baita retração do consumo e um conseqüente encolhimento da atividade cinematográfica. Ao *boom* poderá suceder um bum! de conseqüências imprevisíveis. Pena!, porque o momento artístico, digamos assim, parecia promissor e pleno de entusiasmo, às vezes até excessivo. Se conseguirmos, milagrosamente, manter o pique e produzir filmes diferenciados, singulares, nossas chances no mercado internacional certamente se ampliarão. Insisto no mercado externo porque, como sabemos, é nele que tudo se decide numa indústria dolarizada como a do cinema. Nem estourando na bilheteria um filme médio brasileiro recupera o seu custo no mercado interno – muito menos agora, com o real cruzeirizado. De qualquer modo, a produção regular de filmes diferenciados, singulares, só é possível numa indústria cinematográfica competente em todos os níveis.

> Um dos maiores desafios do cinema do Brasil é ser igual à Globo e, ao mesmo tempo, a sua antítese

O cinema brasileiro já perdeu muito tempo planejando e administrando com rara incompetência a sua economia. Cabe a pergunta: por que seria o cinema brasileiro diferente do Brasil? Jamais, por exemplo, descobrimos uma forma eficaz e permanente de incentivar a formação de roteiristas, que são os principais responsáveis pelo embrião de um filme. Não criamos, portanto, uma dramaturgia. Nossos roteiristas mais talentosos aprenderam e se aperfeiçoaram no ofício praticamente na marra. Parte dessa deficiência, aliás, deve ser atribuída aos cineastas do cinema novo que, mais por veleidades autorais e onipotência do que por economia, teimavam em escrever sozinhos os roteiros de seus filmes. O que existe de filme brasileiro arruinado por scripts

deficientes e diálogos primários daria para lotar uma cinemateca.

Evidente que se tivéssemos levado a bom termo as tentativas de implantar aqui uma indústria – ainda que modesta – de filmes, há muito contaríamos, em todos os setores básicos de uma produção, com um quadro de profissionais tarimbados, sem o qual uma cinematografia não consegue tornar-se competitiva. Construímos estúdios, geramos produtores, criamos até distribuidoras só para filmes nacionais, mas não demos a mínima para o último estágio do processo cinematográfico: o mercado exibidor. Por isso produzimos filmes, mas não temos onde exibi-los. Só durante a fase áurea da chanchada, nos anos 40 e 50, conseguimos unir as duas pontas: produção e exibição. As chanchadas fizeram sucesso não apenas porque eram divertidas e agradavam à patuléia, mas porque, produzidas pelo exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., contavam com um poderoso circuito de salas à sua disposição.

Hoje, as poucas salas de exibição que ainda restam pertencem a empresários espiritualmente desvinculados do Projeto Cinema Brasileiro, comerciantes que sempre trabalharam com produto importado e têm contas a pagar no final do mês. Inútil exigir deles maior empenho, mais patriotismo ou coisa que o valha. Cinema é um *business*, e o exibidor, um negociante como outro qualquer.

O merecido sucesso de *Central* pede que novos filmes bem-sucedidos sejam produzidos no Brasil

O nó górdio do cinema brasileiro está aí. Como tornar atraente o filme brasileiro para que o exibidor o trate como se fosse um estrangeiro? Aperfeiçoando o produto. Como aperfeiçoar o produto? Para começo de conversa, implantando uma indústria que nos permita desfrutar um trabalho contínuo, um adestramento permanente, uma formação constante de profissionais. Foi graças a um trabalho contínuo e seguro que a teledramaturgia brasileira atingiu um padrão inegável de qualidade, impondo-se como exemplar em todas as partes do mundo. A televisão deu o golpe de misericórdia na chanchada, destruindo o sonho de uma fecunda indústria cinematográfica no Rio, mas já pagou com sobras o prejuízo que causou, mantendo em atividade profissionais egressos do cinema, renovando o quadro de atores e técnicos, criando um *star system* nativo e habituando o brasileiro a ver a cara e a ouvir a língua do país na tela. Só lhe resta agora associar-se ao cinema, como na Europa há muito acontece, para produzir filmes e assegurar sua exibição aqui e lá fora. A consolidação do cinema brasileiro depende da televisão. Como exemplo e como parceira.

Resumindo: nossos filmes precisam encontrar uma forma de seduzir o público como as telenovelas e as comédias de situações seduzem – sem, no entanto, imitá-las. O que vale dizer que não podemos passar o resto da vida investindo em projetos como *Pequeno Dicionário Amoroso*. Um dos maiores desafios do cinema brasileiro é tornar-se igual à TV Globo e, ao mesmo tempo, o seu reverso, a sua antítese.

O INCRÉDULO

Celebração da nulidade

O cinema brasileiro é mais do que ruim, não é nada

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

O cinema brasileiro não produz filmes; produz acidentes. Alguns, inclusive, de fundo aparentemente neurológico.

Seu hipotético renascimento é uma mentira estimulada ao mesmo tempo por uma ilusão e uma imprecisão. A ilusão baseia-se em nossa arrebatada esperança de que sejamos capazes de fazer cinema; a imprecisão, na espantosa premissa de que possa haver renascimento de algo que ainda não nasceu. O cinema brasileiro não existe.

Procurando cada vez mais, com dedicado empenho, ignorar essa evidência, tentamos de tudo: isolar o cinema novo até reduzi-lo a uma ideologia; romantizar a chanchada – uma de nossas experiências mais medíocres e bizarras – até transformá-la num fetiche; destacar valores que comprovassem ou nossa vocação natural para a vanguarda – como com Humberto Mauro – ou o exotismo supostamente charmoso de nossa travessura gótica – como com José Mojica Marins; acreditar em prêmios – como com *O Pagador de Promessas*; e estilizar fracassos – como com *Quilombo*; acima de tudo, desarticulado e consciente da agonia espasmódica de sua estrutura desarticulada, nosso cinema nunca teve outra opção senão recorrer à sua própria história como o único analgésico para sua falta crônica de imaginação. A história do cinema brasileiro, nesse momento, passou a desdobrar-se como sua maior justificativa institucional.

A verdade era bem mais delicada: apesar de certas obras que só podiam soar como escandalosas exceções e de períodos mais saudáveis que assumiam, entretanto, o caráter de surtos, o cinema brasileiro nunca superou resultados ou ambições absolutamente constrangedoras – herança provável do teor relativamente problemático de nossa ficção.

Bem ou mal, os americanos – nossa referência mais vizinha – cresceram à sombra de *Moby Dick*, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, *The Golden Bowl*, William Faulkner e Scott Fitzgerald. Nós crescemos à sombra de *A Morgadinha dos Canaviais*.

A grande responsabilidade de nossa sensibilidade narrativa transferiu-se cedo da literatura para o folclore e a música; nossos melhores filmes, por isso, acabaram magicamente condenados à abstração, à ópera e ao mito – gloriosamente indiferentes à tradição de nosso romance, eram filmes tão ferozmente autônomos que pareciam desgarrados de nossa herança e mesmo de nossa origem, e soavam como gritos de independência comemorando, com uma alegria agressiva, as invenções que os libertavam de nossa ficção. O dom de se contar uma história, por nos ser circunstancialmente incômodo, fez cristalizar a arte da narrativa entre nós numa ginástica impenetrável e exigente.

Cena de *Bocage, O Triunfo do Amor*, de Djalma Limongi Batista: será que esta ilusão tem cura?

Foi um azar – nossos filmes deveriam ser armas poderosas na subversão de nossa psicologia, de nossa identidade e de nossa alma; quanto mais tentavam ser suas afirmações, mais pareciam desnorteados. O cinema brasileiro contemporâneo limitou-se a uma mentira de muito pouco talento: não nos deixemos seduzir pelas tentações do mercado, pela promessa dos prêmios ou pelo elogio fácil de nós mesmos. O celulóide é um atestado. Não passamos.

O cinema brasileiro moderno foi iluminado por clarões – Nélson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade –, meteoros – Leon Hirszman, Roberto Santos –, auroras – Xavier de Oliveira, Walter Lima Jr. –, relâmpagos – Rogério Sganzerla, Julio Bressane – e por um meio-dia claro e definitivo: Glauber Rocha.

Ao mesmo tempo nosso derradeiro romântico e nosso primeiro grande artista moderno, Glauber Rocha substituiu o folclore pela lenda, a *mise-en-scène* pelo gesto, a retórica pela epopéia, a inspiração pelo frenesi, José Lins do Rego por Eisenstein, Brecht por Euclydes da Cunha, e o western por Kurosawa e Visconti. Encenava-se uma fábula selvagem e grandiosa; descobria-se uma imagem do Brasil que nos fazia num instante maiores – capazes de excessos menos previsíveis, de gestos menos humanos.

No cinema de Glauber Rocha, a medida de tudo nunca foi o homem, mas sim o espaço, a palavra e a força do desacato. É mais que natural que suas qualidades tenham sido elogiadas, com tão sincero entusiasmo, por alguém como Martin Scorsese – um cineasta também razoavelmente afeito tanto à autoridade do espaço quanto a variações mais ou menos elaboradas da arte do ultraje. Em Glauber Rocha, o cinema só se justificava por sua capacidade de incitar ao esgotamento, à possessão e a estados um pouco febris em que o conhecimento se confundia com a excitação. A pureza medieval de sua violência tornava todos seus personagens arquétipos de sonhos que não éramos suficientemente grandes para já ter sonhado – e precisávamos de seu cinema para vislumbrar. Em seus filmes, passamos subitamente a existir como uma alucinação muito mais corajosa que as crises mais dramáticas de nossa história: era fácil perceber que o mundo é pouco, é quase nada, comparado a qualquer duelo de Antonio das Mortes.

Hoje, a inspiração da maior parte de nosso cinema não é mais estética, é fiscal. Os anos mais recentes parecem ter comprometido, como uma doença tropical obscura, a vitalidade de nossas fábulas.

Entre todos os que se dedicam atualmente, com admirável esforço, à aventura de um filme, Ugo Giorgetti representa um caso único: o conjunto de sua obra deixa claro que seu cinema é uma afirmação furiosa das virtudes mais essenciais a toda grande arte – a desolação, a celebração do grandioso, um senso oblíquo de recuperação ética, o sarcasmo e uma afeição inabalável pelo efêmero. Seu decidido compromisso com a geografia de sua própria cidade talvez o tenha isolado inexplicavelmente de uma repercussão crítica mais justa; o relativo silêncio sobre sua obra é só sintoma de uma falência fundamental de certos mecanismos da apreciação. Os filmes de Ugo Giorgetti são tão pessoais que o mero reconhecimento de seu valor pode definir um desafio crítico: como com toda grande obra, seu simples elogio implica a conivência integral com sua estética e com a elevada temperatura moral de suas convicções. Sua relação com o humano nunca é menos que a de controlado estupor; o radicalismo de seu cinema é a maior garantia de sua originalidade e sua importância. Há uma discreta, última ironia em seu trabalho – Ugo Giorgetti talvez seja impermeável até à trama elementar de nossa aprovação.

A inspiração da maior parte de nosso cinema, em que alguns vêem um renascimento, não é mais estética, é fiscal

Não assisti a *Central do Brasil* por um motivo, receio, toleravelmente simples: nada do que aconteça a uma criança numa tela de cinema – ou, a rigor, mesmo fora dela – pode me interessar muito. Não importa: *Central do Brasil* não é mais um filme, é um evento – minha resignada intimidade com sua estética pode prescindir, estou certo, de minha condição de espectador. Embora tenha sido saudado como uma das mais brilhantes recuperações de tudo que mais emocionava Cesare Zavattini, o filme de Walter Salles não me parece particularmente solidário com as fantasias clássicas do neo-realismo. *Central do Brasil*, no fundo, incorpora muito mais o ideal de um Douglas Sirk embalado por um tipo de sensibilidade pelo espaço que é um exercí-

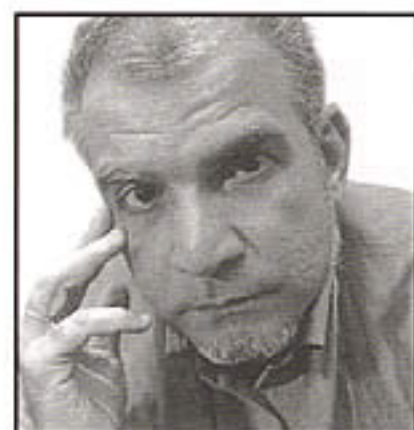
ENSAIO

cio sobre tudo que começou com Antonioni e terminou em Wim Wenders: uma parábola semi-edipiana modelada como um *road-movie* alimentado por um populismo alternadamente *hard boiled* e lírico num cenário cuja desolação moderna faz a busca pelo pai se confundir com a utopia conservadora da busca de um país. É claro que é um truque – mas o que importa? Ficar contra ou a favor de *Central do Brasil*, a esta altura, são só duas faces de um mesmo clichê. Evitemos os clichês. Esta – suponho – é uma publicação para pessoas educadas.

Descontados casos tão especiais que são como diagnósticos clínicos de uma tradição doente, a verdade continua tão flagrante quanto simples: nossos filmes são muito ruins. E, o que é ainda pior: mais que ruins, não são nada.

A BUSCA

Uma visão para o país

O cinema contemporâneo ainda está cego de Brasil

Por **Fernando Monteiro**

Quando estudantes de cursos de comunicação – geralmente enviados pelo professor de cinema – me procuram (porque fui cineasta), eu sinto grande dificuldade em fazê-los entender o que se passava, "na minha época", com a urgência, a necessidade e a vontade de fazer filmes que ajudassem a descobrir o país não-descoberto.

Completo 50 anos em maio e, embora digam os astros que eu não sou assim tão velho para falar numa "minha época", o fato é que olho para a moçada vinda de *Terra Estrangeira* e de *Carlota Joaquina* (na melhor das hipóteses) e sento na margem do rio Piedra e choro. Estes são tempos de vacas magras e coelhos de dieta: aos olhos secos dos estudantes, escondo as metafóricas lágrimas de queixa de que "falta qualquer coisa, uma visão", etc. A moçada anota, secamente – e não entendem, os universitários pós-Spielberg, já esquecidos das suas lágrimas de multiplex, com gosto de *Ghost* e outros sabores de água para chocolate. No máximo, concedem que *Central do Brasil*, recentemente, lhes arrancou uma escassa lágrima pelo menino Josué correndo, na última cena.

Mas é bom chorar – como diria o (meu) francês de Nélson Pereira dos Santos. Não nesse tal de "rio Piedra", molhando a bunda, mas de alma lavada pela central de prantos do Brasil retratado pelo filme premiado em Berlim, Oropa, França e Bahia (além do Oscar que pode vir para Walter Salles). No meio do chororô de qualquer tipo, entretanto, eu ainda consigo a frieza necessária para perguntar – também aos estudantes de olhos secos – se o Brasil *tem* (porque-*tem*) de ganhar o Oscar. Só porque perdemos a Copa? Essa é a típica lógica Globeleza que faz funcionar o país do futuro que já passou. Se o rígido Oscar dourado vier parar em mãos brasileiras – de Walter ou de Fernanda –, a festa será de arromba, é claro (como aquela preparada, no ano passado, pela torcida de *O Que É Isso, Companheiro?*, num bar alugado pela família Barreto). E o país irá parar, e o catador de lixo desdenhará de si mesmo – e, estudantes, choraremos!

Aqui em Pernambuco, por exemplo, não importará que tenhamos atravessado o ano mais seco do século. Nossas lágrimas de Oscar inundarão Cruzeiro do Nordeste (onde foi rodado uma parte de *Central Station*), e elas serão suficientes para encher algumas latas velhas, de modo que as mães cruzeirenses possam lavar um vestidinho de feira, uma camisetinha de ano eleitoral... e levar as filhas e os filhos para ver o *replay* do repeteco, na TV instalada pelo prefeito – ligada na Globo, que mostrará o Oscar e o filho do Oscar, mostrará até Oscarito e também Oscar Niemeyer entrevistado sobre o Oscar.

É preciso que se entenda por que queremos tanto um Oscar mesmo sem ainda termos um cinema

Por favor, ninguém pense que, além de chorão, esteja aqui um demagogo velho, enveredando pela demagogia mais rasteira. Primeiro, porque quase tudo desse cenário ora pintado é virtualmente verdadeiro. Segundo, porque – fique claro – respeito as conquistas de um filme como o de Walter, empenhadamente feito por um cineasta sério e sincero. E digo mais: o Oscar viria para ele – como veio o Nobel de Saramago para a literatura de língua portuguesa – entregue em boas mãos, mas com mais de 40 anos de atraso, pelo menos (e aqui não se trata de chorar o passado, o leite ou as lágrimas derramadas – que é isso? –, mas de compreender o presente que ainda nos faz desejar um Oscar sem ter um cinema).

A razão de meu lamento sem choro nem vela – e até sem fita verde-amarela – é essa. Dobro eu pelos sinos que não dobram por nós, que ficamos sem as nossas melhores visões. Com ou sem Oscar para *Central do Brasil*. E passo às explicações.

Os índios das tribos da América do Norte só ganhavam aqueles nomes imensos ("Urso-Pardo-que-Aparece-na-Noite", "Águia-do-Inverno-Passado-Voando-no-Verão", etc.) depois que, saídos da adolescência, e mesmo antes de se tornarem guerreiros, iam procurar, cada um, a "sua visão". De acordo com isso – e depois de um rito de passagem fora das aldeias, rigorosamente sós e famintos – é que traziam, da catártica experiência, um nome extraído de dentro de si mesmos, naquele estado mais ou menos alterado da consciência. Aqui, também ninguém me "patrulhe" (ainda existem os leninistas de plantão, de outras épocas?) por estar buscando exemplos sioux & cheyennes... pois se trata de cinema, de Oscar – e da verdade (e beleza) dessa prática dos índios que escapavam de John Wayne. E não só os índios americanos: os esquimós, os ainos e outros membros de antigas culturas tribais também atestariam a necessidade de *ter uma Visão*, gentes e nações. Assim, a primeira das minhas dificuldades com os tais estudantes é tentar passar isto: a idéia dessas "visões" que existiam no nosso cinema, desde *Limite*, de Mário Peixoto, a *Gordos e Magros*, de Mário Carneiro. Porque nós tínhamos uma visão, *kids*. Era uma coisa *xilograficamente* bela, que vinha do mar virando terra e da terra virando mar, poderosa como uma cachoeira filmada por Mauro, Humberto (autor desta beleza de definição *zen*: "Cinema é cachoeira").

FOTO LUIS SANTOS

FOTO KIKO COELHO

Além de John Ford e Eisenstein, Mauro e o "Ciclo de Cataguazes" contaminaram Glauber Rocha, ainda criança. O matutinho de Feira de Santana foi um desses jovens sioux brasileiros que se lançaram em busca das visões do raso da Catarina, do arraial de Canudos e dos sertões do Nordeste para formar as imagens fundadoras do seu cinema. O já citado Nélson Pereira, muito longe da caatinga, também agiu como um pequeno cheyenne – junto com outros bravos guerreiros – buscando a Zona Norte do Rio, a 40 graus capazes de dar o nome de Nélson a Nélson Pereira. De posse de si mesmo, ele foi filmar as vidas secas dos Gracilianos atravessando a poeira, em preto-e-branco, com som de carro de boi e a cachorrinha Baleia nos seus calcanhares cinzentos. Não era tempo de Oscar.

O Oscar para Walter Salles estaria em boas mãos, mas viria para o Brasil com mais de 40 anos de atraso

Outros dakotas-botocudos (Saraceni, Roberto Santos, Walter Lima Júnior) também partiram em busca de suas visagens, entre Porto das Caixas e Palmares... e a Ilha Brazil foi se reconhecendo a si mesma – pelas lentes em transe de autoconhecimento.

Cena de *Coração Iluminado*, de Hector Babenco: temática e locação argentinas na cota de um cinema brasileiro

Hoje, é diferente. Walter Salles filma num Nordeste que já não *comunica* visões – nem lhe daria (ou tiraria dele) o nome que lhe deram no berço. Para o talentoso Salles, a mesma região de Deus e do Diabo não deixa de ser uma terra estrangeira como aquela de onde, quem sabe, talvez ele nos traga (espero!) a estatueta oca, com um banho do ouro que já tivemos. Não sei se me entenderão (os estudantes sem lágrimas e os leitores sem tempo), mas eu não festejaria *tanto* as láureas, os canecos, as Copas e os Oscars que venham agora nos encontrar sem um simples espelho redondo, de bicicleta, capaz de nos devolver uma imagem, mais pura e mais direta, dessa "alma em branco" que interrogamos desde 1500.

Vou tentar uma explicação assim quando vierem os próximos estudantes: direi que a Visão está de novo escondida onde ninguém a procura e onde só será encontrada por uma câmera que não busca (mas acha) *mais* do que vê a lente: o interior da cachoeira de Humberto (Mauro, o verdadeiro menino da central de força do cinema brasileiro).

A QUESTÃO

Honda ou onda cívica?

É preciso fazer mais cinema com menos dinheiro

Por **José Roberto Torero**

Na história costuma-se dividir os últimos dez séculos em Idade Média, Era Moderna e Era Contemporânea. Acho que podemos fazer a mesma divisão em relação aos últimos dez anos do cinema brasileiro.

A nossa idade das trevas foi a época Collor, quando o cinema praticamente acabou no país. Se no século 15 a Europa sofreu com a fome, quando o feudo de Alagoas estendeu seu domínio sobre o Brasil, o cinema também passou por uma imensa fome de recursos. E os ideais neoliberais impediram que se formasse um movimento de confronto ao fim da Embrafilme. Todos apoiaram o fim da estatal que financiava os filmes nacionais. Foi como matar o doente para acabar com a doença. Depois, com as leis de incentivo, principalmente a Lei do Audiovisual de 1993, entramos na Era Moderna, o tempo das grandes navegações, do Renascimento e do Absolutismo. Coincidentemente, nossa Era Moderna no cinema também começou com uma grande navegação, no caso o filme *Carlota Joaquina*, que nasce da chegada da família real ao Brasil depois de atravessar o oceano. Esse filme, que fez mais de 1 milhão de espectadores, tornou-se o símbolo do nosso renascimento. Porém, se houve renascimento e grandes navegações, houve também o absolutismo. Não o absolutismo do rei. Mas o da Lei

Cena de *O Cego que Gritava Luz*, de João Batista de Andrade: um Brasil sem Honda Civic

do Audiovisual. Ela era, e ainda é, o único modo pelo qual se pode fazer um filme. Assim, quem quiser realizar seu longa-metragem terá de conseguir dinheiro com a iniciativa privada.

Deixar a produção de cinema dependente apenas da Lei do Audiovisual é deixar na mão das grandes empresas a escolha do que será ou não feito. E é bom lembrar que essas empresas estão gerindo dinheiro público, fruto de um perdão fiscal. Dinheiro, portanto, que não é delas, mas do Estado.

Obviamente as empresas não vão pôr seu nome e prestígio em filmes terríveis, mas também acho difícil que elas tenham critérios adequados para julgar o que pode vir ou não a ser um bom filme. Só para comparar, seria como se elas enviassem seus balancetes para os cineastas, e eles dissessem se elas estão sendo bem administradas ou não. Além disso, o Brasil não é exatamente um país famoso por sua meritocracia. Mas sim pelo cunhadismo, pelo nepotismo e pela corrupção. Assim sendo, o que acontece muitas vezes é que o dinheiro das grandes empresas acaba indo parar na mão de parentes ou amigos pessoais de seus proprietários. E, para piorar, não sei por quais razões, raramente os cunhados têm algum talento artístico.

O resultado disto é que um grande número de cineastas talentosos acaba não tendo chance de filmar. Nos últimos 15 anos, o Brasil teve brilhantes curtas-metragistas que ganharam dezenas de prêmios internacionais, pondo o curtas-metragem nacional ao lado de franceses, ingleses e americanos. Mais ou menos como ocorre com a publicidade brasileira. Mas poucos desses cineastas chegaram ao longa-metragem. Os que chegaram, como Tata Amaral (*Céu de Estrelas*), Carla Camurati, Sandra Werneck, Sérgio Silva (*Anahy de las Misiones*) e Beto Brant (*Os Matadores*), o fizeram com raro talento. Aliás, em relação ao curta-metragem, o Ministério da Cultura adotou uma política bem mais ousada e democrática. Ele realizou, em 1997 (mas não repetiu em 1998), um concurso que premiou 40 curtas-metragens, dando a cada um cerca de R$ 40 mil. O resultado foi que tivemos uma das melhores safras de todos os tempos, e dois destes quarenta filmes estão participando neste ano do Festival de Clermont-Ferrand, uma espécie de Cannes do curta.

Os filmes que fizeram mais sucesso têm o país como tema; *Central do Brasil* é um bom exemplo

Uma forma de democratizar a produção no país seria ampliar esses concursos aos longas-metragens. O MinC, que já premiou 50 roteiros no ano passado, poderia dar um passinho à frente (na verdade um grande salto) e viabilizar a realização de alguns desses filmes. Servindo de exemplo, já acontecem algumas iniciativas em que o dinheiro público é gerido pelo Estado e não pela iniciativa privada. É o caso do programa de apoio da TV Cultura ao cinema nacional e o do recente concurso promovido pelo governo do Rio Grande do Sul, em que três filmes receberam R$ 1 milhão cada um. Mas essas são soluções isoladas, que não fazem parte de uma política do Ministério da Cultura.

Mas passemos à Era Contemporânea. Nos livros de história, ela começa em 1789. No cinema, ela ainda não começou. Para entrar nessa nova era, o cinema brasileiro precisa de uma revolução industrial, que, como a original, precisaria de mão-de-obra, matéria-prima e produção em escala. A mão-de-obra nós já temos. Há diretores e técnicos de sobra no país, embora muitos estejam na televisão e na publicidade. Em relação à matéria-prima, parece-me que o próprio Brasil é a melhor possível. Os filmes brasileiros que mais fizeram sucesso foram os que escolheram o país por assunto, como é o caso de *O Quatrilho*, *Carlota Joaquina*, *Central do Brasil*.

Quanto à produção em escala, talvez esteja aí o maior problema. Hoje um filme brasileiro pode captar até R$ 6 milhões combinando a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet. É o caso, por exemplo, de *Canudos*. Um cinema pobre como o brasileiro não chegará jamais a ser independente do Estado, ao menos parcialmente, se optar por um modelo de filmes grandiosos e caros. Esses grandes projetos acabam favorecendo apenas os captadores e os produtores, que garantem uma bela taxa de captação ou de administração e podem comprar carros importados. E fazendo-se filmes mais caros, fazem-se menos filmes. Um *Canudos*, por exemplo, custou seis *Pequenos Dicionários Amorosos* ou, pior, doze *Céus de Estrelas*.

Temos mão-de-obra e matéria-prima. Só nos falta fazer mais e melhores (e mais baratos) filmes. A questão talvez seja trocar os Honda Civic por uma onda cívica, em que o cinema não privilegie os cineastas que têm acesso à elite econômica, mas sim os que têm talento, uma coisa bem mais rara.

TODAS AS VOZES DE RICARDO PIGLIA

Piglia em sua casa, em Buenos Aires: "Em Guimarães Rosa, para mim, está a literatura brasileira contemporânea"

O escritor argentino e co-roteirista de *Coração Iluminado*, de Hector Babenco, fala com exclusividade sobre livros, cinema, ópera, crítica e suas demais especialidades

Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires
Fotos de Sara Facio, exclusivas para BRAVO!

Quando lhe perguntamos quem é, Ricardo Piglia se autodefine como um escritor. Separa-se do conceito clássico de romancista e põe-se num lugar mais plural, talvez mais completo: "Alguém que se move entre os limites de certos gêneros, que não distingue muito entre o que seria a prática crítica e a prática narrativa, entre o que tradicionalmente se chama de ensaio e a autobiografia". Com efeito, Ricardo Piglia trabalhou a literatura de quase todos os ângulos: escreveu romances, contos, roteiros, um libreto de ópera; é historiador, ensina literatura e cultiva a possibilidade de escrever uma peça de teatro. Essa busca é, na verdade, a maneira pela qual Piglia constrói uma poética em torno da posição autobiográfica. Busca fazer com que aquilo que conta (quando narra, quando fala de um texto) dialogue com sua vida, corresponda-se com ela.

Coração Iluminado, o mais recente filme de Hector Babenco, tem um roteiro construído com base em longas conversas: à maneira da literatura oral, Babenco contava uma história que Piglia escrevia para ele. Em caminhadas, em semanas de isolamento, no cruzar de olhares entre o escritor e o cineasta, elaboraram a trama. Baseado na vida de Babenco, o filme conta a história de um homem em dois momentos de sua vida: o primeiro amor e a volta, 20 anos depois, à mesma cidade. Talvez a aposta mais ousada tenha sido a de não construir a obra em *flashbacks*, mas em duas histórias que são universos quase estanques que se juntam.

Piglia suportou vários verões de calor em Buenos Aires, mas há alguns anos foge para um sítio nas cercanias durante os fins de semana. "Antes não podia me deslocar porque tinha de transportar milhares de manuscritos", diz. Agora conta, quase como quem agradece, que o

computador portátil lhe permite mudar de vida. Foi sob uma árvore, mas vestido de uma maneira tipicamente urbana, que Ricardo Piglia conversou com **BRAVO!** sobre cinema, literatura, ópera. A cada instante fazia de sua experiência uma narrativa, ou seja: narrava no mesmo tom com que expunha teorias e contava anedotas, deixando entrever a que ponto exercia uma espécie de mandato poético.

BRAVO!: Quais as diferenças e as semelhanças entre compor um roteiro e escrever um romance?

Ricardo Piglia: Um elemento em comum dá a sensação de que se trata da mesma coisa: trata-se de narrar, de construir uma história, e, nesse sentido, a coisa é simétrica à experiência de escrever um romance. Mas mal se termina de construir a história, assim que se começa a dar-lhe forma, também se começa a perceber que, na arte do cinema, a linguagem — no sentido em que nós, escritores, nos referimos à linguagem, isto é, ao estilo — é secundária. A característica em comum é algo muito ligado à construção de um enredo, logo àquela experiência um tanto mítica de escritores como Borges ou Bioy Casares caminhando pela cidade e contando a si mesmos *A Invenção de Morel* ou *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; só quando o enredo estava completo, se sentavam para escrever. O roteiro se parece muito com o exercício dessa caminhada. O que fazíamos, Babenco e eu, era conversar sobre a história, limpá-la ao contá-la e recontá-la, durante uma semana inteira juntos, isolados em um hotel qualquer. Em seguida eu escrevia o que tínhamos conversado, e nos encontrávamos de novo e voltávamos a conversar. De modo que o trabalho tem semelhanças com o que chamaria a construção de um enredo. Basicamente, acho que o roteirista tem de estar muito atento ao equilíbrio da história, ao seu desenvolvimento dramático, às situações e aos diálogos que seriam o ponto em que se está mais próximo da experiência da linguagem.

E esses diálogos vão mudando de acordo com as necessidades da filmagem?

Claro. Quase sempre os diálogos das primeiras versões são muito longos, porque, em literatura, para dialogar, há um tempo que não é o mesmo do cinema. Eu já tinha um treino devido ao meu interesse pela literatura americana, sobretudo Hemingway, grande escritor de diálogos. Primeiro é preciso construir uma situação dramática, depois do que os diálogos são como música. Dou sempre o exemplo de um de seus melhores contos, *Os Assassinos*: dois sujeitos chegam a um bar para matar um boxeador sueco; a situação é tal que os caras começam a falar de comida, de como estão as batatas fritas, e o resultado é que o diálogo reforça a sensação que se tem da violência da situação. É uma coisa que Tarantino fez muito depois, seus filmes são muito bem dialogados: o cara põe dois sujeitos num carro com duas metralhadoras impressionantes, vão matar alguém e começam a falar dos hambúrgueres que estão comendo! O que é preciso evitar é tentar construir a situação dramática por meio dos diálogos; isso é um erro. A situação dramática tem de ser forte, e os diálogos, apenas alusivos, nunca diretos.

O mais recente livro de Ricardo Piglia publicado no Brasil é *Dinheiro Queimado* (abaixo, capa da edição brasileira, da Companhia das Letras). Trata-se de um relato quase jornalístico sobre um assalto a banco acontecido na Argentina cujo planejamento teve a participação de autoridades políticas e policiais. O autor – nascido em 1940, em Adrogué – estreou em 1967, com *La Invasión* (Prêmio Casa das Américas), e sua obra mais conhecida talvez seja o romance *Respiração Artificial* (1980). Como o seu conterrâneo Julio Cortázar, ele se dedicou à teoria literária e é um grande estudioso do gênero conto

Qual a relação do roteirista com o filme pronto? Em que ela é diferente da do escritor com a obra literária?

É muito diferente. De certo modo, o cinema é sempre decepcionante para o escritor. É fantástico demais de certo ponto de vista, ao mesmo tempo em que é a fantasia de todos os escritores da minha geração, formada com o cinema. Os que vieram depois de nós já tinham em casa a televisão como mãe. Para nós, a televisão foi algo tardio. Na literatura, quando as coisas estão mais ou menos bem, consegue-se que uma situação tenha sempre outros sentidos secretos, ao passo que no cinema o que se vê é. De qualquer maneira, estou muito satisfeito com o resultado do filme de Babenco. Ele é muito profissional e criativo, aprende-se muito com quem tem tanta experiência. As dificuldades do filme já estavam propostas no roteiro: é muito arriscado, com uma proposta narrativa extrema. As dificuldades têm a ver com a história: um homem com duas mulheres, 20 anos depois. É como contar duas histórias. Agrada-me muito como se conta a parte do menino, mas a do mesmo personagem, 20 anos depois, é mais complicada. Era muito mais complicada no roteiro e ficou mais complicada no filme.

Inevitavelmente, existem os fantasmas da substituição da literatura pelo cinema. Uma vez, quando lhe perguntaram sobre eles, você afirmou que o cinema "substituiu o romance como narração social". Como explicaria isso?

Eu creio nisso. Para nós é difícil imaginar o que foi o romance do século 19. Lemos Dickens e Tolstói, mas não podemos nos dar conta com total clareza de que esses romances extraordinários eram literatura lida por um público absolutamente plural, não literário. Isso tem a ver com o fato de a narração ser uma necessidade social e de haver necessidade de certas histórias que circulam serem logo cristalizadas. No século 19, o romance funcionava como o ponto de referência dos relatos sociais, e, em determinado momento, o cinema começou a ocupar esse lugar, e o romance perdeu seu público de uma maneira natural. O público de massas voltou-se para o cinema porque este contava as histórias de modo mais direto. Com isso quero dizer que, diferentemente do que muitos acreditam, não creio que o romance tenha perdido público por culpa dos romancistas experimentais. Eu digo em tom de brincadeira (mas nem tanto) que, justamente porque o público se deslocou, eles puderam escrever esses romances extraordinários; senão teriam de escrever para um público cuja demanda estava muito limitada, e não lhes teria sido possível a experimentação. Eu não vejo isso como perda, porque o romance do século 20 é extraordinário. Essa pretensão de que um romance de alto nível artístico atinja um público de massas, e não um público de interessados em literatura, é uma utopia que muito poucos escritores alcançam. García Márquez, sem querer, fez essa conexão, mas são poucos.

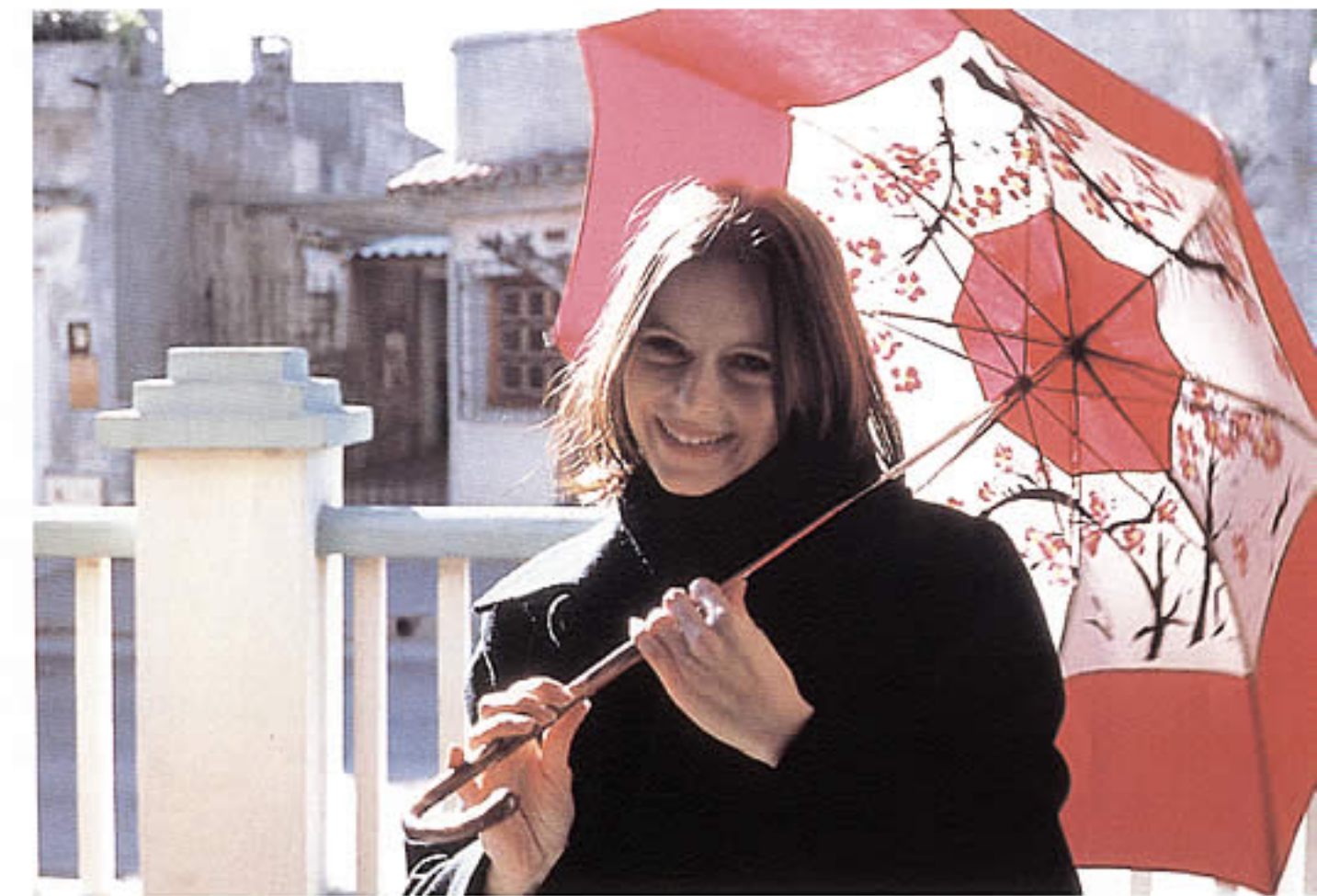
Qual a sua relação com a autobiografia? Embora você não escreva autobiografias explícitas, admitiu ter contato com algumas de suas formas: a crítica, o diário, o personagem recorrente de Renzi, que, sem dúvida, é um pouco...

Por um lado, a autobiografia seria um modo de contar uma vida possível, basicamente porque a ela se daria uma forma que a vida e a experiência não têm. O projeto que tenho agora é escrever um romance que tenha a forma de uma autobiografia de um momento. Parece-me um gênero muito importante na Argentina, e, em geral, muitos dos escritores contemporâneos que me interessam trabalharam nessa linha, como Bernhard, Handke, Berger, Calvino, Pasolini, Pynchon (com *Vineland*). Os romancistas que mais me interessam tiveram sempre esse horizonte. Algo que está no limite do romance e passa para outro lado: Burroughs, Kerouak.

Qual o seu vínculo atual com outras literaturas? Você lê o mesmo enquanto está escrevendo e enquanto está descansando?

Não. Afora alguns livros que às vezes é preciso ler, porque ajudam a desenvolver situações ou informação que o próprio livro exige, é muito difícil algo me interessar quando estou escrevendo. Então há épocas em que leio muito, que habitualmente são épocas em que escrevo pouco. Quando estou escrevendo, tenho sempre alguns livros à mão: o diário de Kafka, ou Joyce, por exemplo. Joyce é tão arriscado que qualquer temor que se tenha ao escrever ele o desfaz. Lê-se o começo de *Ulisses*, e é algo extraordinário, e se pensa que ele podia escrever tudo que tivesse vontade. Ele faz o que os poetas fazem; porque os poetas estão como que em outro universo e não têm interesse em saber sobre o senso comum, a opinião dos leitores comuns, o que se passa com os jornalistas. Nós, escritores, sofremos mais coação, mais obrigações que vêm de fora sobre como tem de ser a história e como se supõe que tenha de funcionar. E às vezes é preciso lutar contra isso. Assim, as leituras que se fazem nesse momento são como as leituras de quando éramos crianças: edificantes, morais, "vidas de santos". É preciso ler livros que dêem a crença de que se tem coragem e não assustem.

Você lê literatura brasileira?

Sim. Eu sempre digo que há um escritor que está entre os que admiro, como lhe poderia dizer Calvino, que é Osman Lins, que tem um romance extraordinário que se chama *Avalovara* e outro que se chama *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. É um escritor de quem me sinto muito próximo. Agrada-me muitíssimo Clarice Lispector, considero-a também uma das grandes escritoras de qualquer língua; e admiro, de modo absoluto e sem reservas, Guimarães Rosa. Aí para mim está a literatura brasileira contemporânea. São os escritores com os quais se pode entender o tipo de literatura que me interessa. Na Argentina, há problemas de circulação da literatura brasileira e da cultura brasileira em geral. Existe, é claro, a barreira da língua, mas não creio que seja apenas essa a questão.

Como se na Argentina o lugar-comum fosse o da alegria brasileira.

É isso, não? Há um estigma de cor local segundo o qual todo tipo intelectual relativamente frio e moderno parece não ser brasileiro. Nesse caso, espero que o mundo universitário ajude, porque às vezes as coisas se difun-

Abaixo, Maria Luisa Mendonça em sua extraordinária interpretação de Ana, personagem que domina *Coração Iluminado*, de Hector Babenco (foto menor). Piglia conta que, para escrever o roteiro do filme, ele e o cineasta tinham conversas que duravam semanas, "em um hotel qualquer": "Em seguida eu escrevia o que tínhamos conversado, e nos encontrávamos de novo e voltávamos a conversar"

FOTOS DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES

dem de maneira curiosa. Nos Estados Unidos, eu estive mais a par do que acontece na literatura brasileira, porque os departamentos de línguas românicas habitualmente têm um especialista de literatura brasileira com quem se conversa e se trocam livros. A partir daí, quem sabe, pode surgir uma zona de expansão.

Em 1995 estreou no Teatro Colón *La Ciudad Ausente*, ópera baseada em seu romance e com música de Gerardo Gandini. Como foi o trabalho de adaptação?

O romance está armado em torno de uma máquina que conta histórias, e Gandini captou imediatamente aí um elemento muito atrativo para a ópera: a idéia de que a diva fosse uma máquina. Fiz a adaptação com relativa facilidade porque mantive absoluta distância do texto, com total confiança em Gandini. O fato de a obra ter sido uma encomenda influenciou na velocidade com que a fizemos. Para mim, a experiência foi extraordinária, porque eu não escrevia versos, mas uma prosa que se pudesse cantar; ao mesmo tempo Gandini — um dos grandes músicos contemporâneos, com grande performance na música contemporânea e grande sensibilidade para a música popular — começava a musicá-la. Quando vi os primeiros ensaios da ópera, me dei conta de que, na realidade, a adaptação do romance era a música: o que ele havia captado com a música era o que estava no romance. Não era apenas o libreto. Agora estamos escrevendo outra ópera que é parte de um relato de *Prisión Perpetua* e que se chama *El Fluir de la Vida*, em que se conta a história de Lucía Nietzsche, suposta sobrinha-neta do filósofo. A ópera se chamará *Lucía Nietzsche*. Temos quase 20 minutos escritos; desta vez estamos trabalhando com calma, mas é um projeto que nos interessa muito e que seguramente vamos terminar neste ano.

É preciso saber música para escrever um libreto?

Bom, é preciso ter um senso de ritmo. No meu caso, esse senso vinha de um tipo de aprendizado que se tem com a leitura de poesia – de que a música é na realidade o modelo. Nesse sentido, para mim foi importante porque foi uma experiência de construção dramática; na ópera tem-se de trabalhar com situações dramáticas muito extremas. Fassbinder, que era um grande diretor de ópera, dizia que esse é um gênero em que as pessoas chegaram a uma situação tal – à beira da loucura – que já não podem falar e, então, cantam. Isso me ajudou muito a escrever: textos que eram mais do que diálogos, uma espécie de posição dramática em que as pessoas já não podiam entender-se exclusivamente com o diálogo. ■

Sem Apelo

Coração Iluminado, de Piglia e Babenco, repudia populismos. Por Reinaldo Azevedo

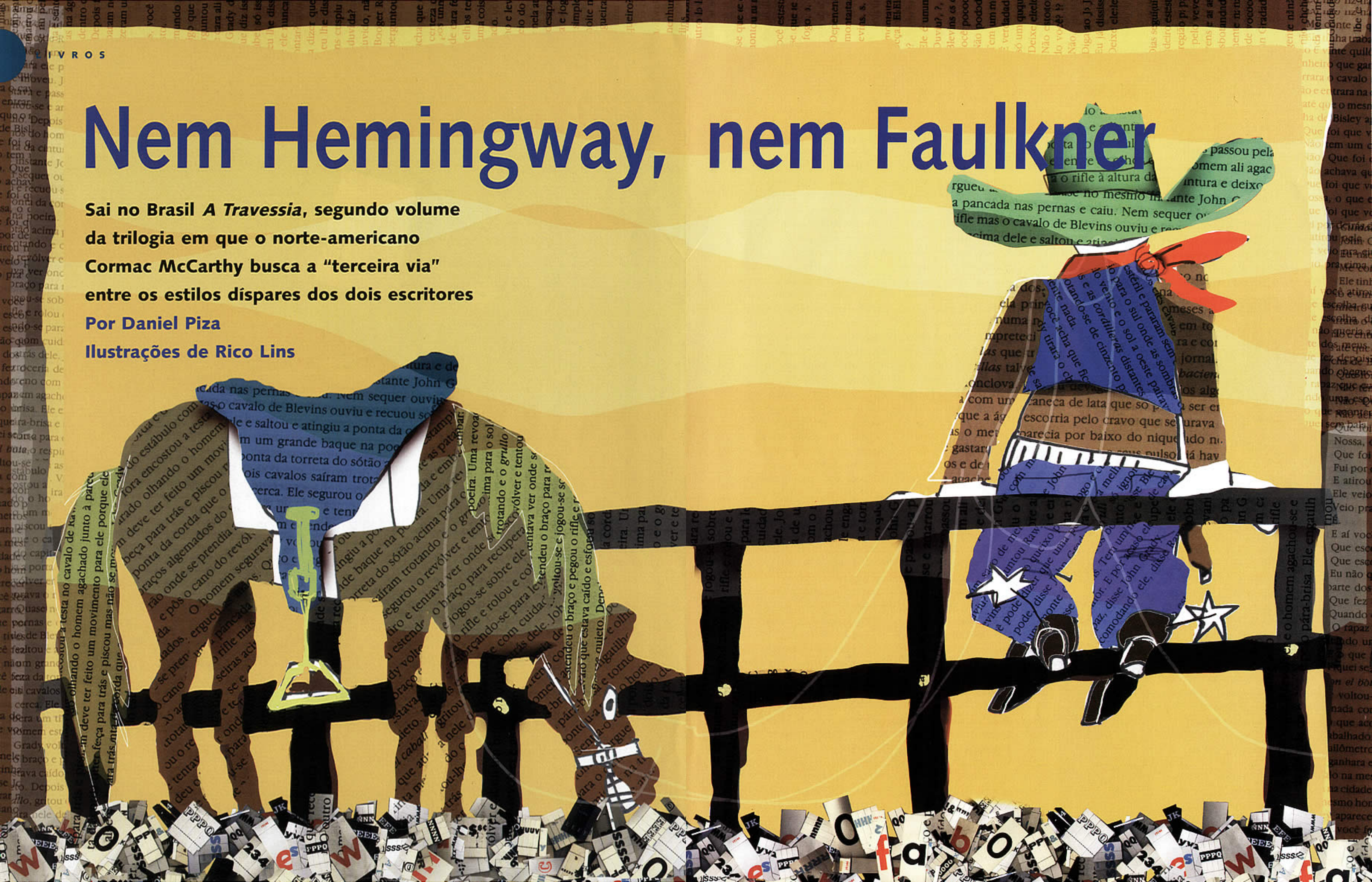
Ricardo Piglia assina a quatro mãos com o diretor Hector Babenco o roteiro do filme *Coração Iluminado*, aquele que é reconhecidamente uma espécie de autobiografia intelectual e sentimental de Babenco. O filme teve lançamento discreto no Brasil, acolhida idem da crítica brasileira e despertou eloqüentes silêncios à saída de uma das salas do Espaço Unibanco, em São Paulo, pequeníssima, com 50 lugares, jamais preenchidos mesmo naquelas que seriam as sessões mais concorridas. A despeito de tão pouco barulho, *Coração Iluminado* é um filme de primeira grandeza, com roteiro primoroso, uma atuação deslumbrante da atriz brasileira Maria Luisa Mendonça e, o melhor, cumpre algumas exigências, se não inéditas, raras no cinema brasileiro (tanto quanto se possam reivindicar brasileiros o cinema de Babenco e o próprio diretor, nascido na Argentina).

O desconforto se explica por vários caminhos, e não é o menor deles o fato de *Coração Iluminado* ser um filme sem nenhuma concessão a uma voga que ganhou curso no cinema nacional, talvez de todas as artes a mais empenhada em estabelecer uma visão da nacionalidade, em plasmar um discurso político, totalizante, sobre o país. Daí que, findo o período da chanchada, o cinema brasileiro tenha buscado construir sua identidade como um discurso parauniversitário, de sotaque sociologizante. Não à toa, prosperou a *boutade* já clássica sobre o cinema novo: o filme podia ser uma porcaria, mas o diretor inegavelmente era um gênio.

Walter Quiróz, o Juan de *Coração Iluminado*: individualidade não sujeita a reducionismos

Certo, a biografia sentimental de Babenco se passa em Mar del Plata, na Argentina, se poderá dizer, não no Brasil, e nada tem a ver com o país. Bem, mas nada tem a ver com a Argentina também. O roteiro de Babenco e Piglia reivindica o direito e realiza a contento a façanha de tratar com competência de temas que muitos consideram ser coisa "lá dos europeus" e não exibe as chagas de país pobre. Não porque elas sejam vergonhosas – e são –, mas porque podem encobrir formas do sublime não tratadas com adequação quando a sociologia – afinal sempre canhestra – de um diretor de cinema cobra seu quinhão à narrativa, às personagens, ao roteiro.

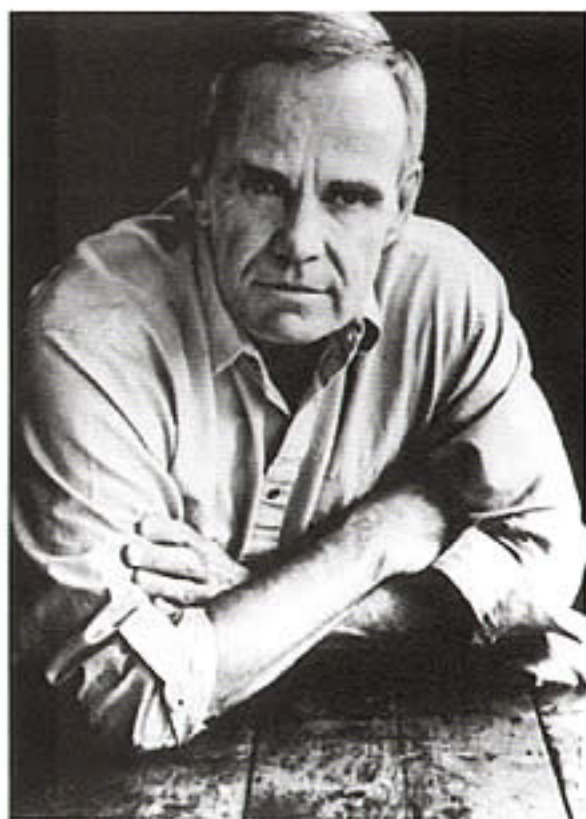
Ao perscrutar a formação sentimental de um cineasta, as profundezas conhecidas e abismos sem termos da relação amorosa entre homem e mulher, *Coração Iluminado* não se sente obrigado a passar recados, a rever a história, a criar mártires do sofrimento ou a erigir pequenos fantoches de ilusão coletiva. Mergulha sem apelos no inferno de cada um, mas sempre com a tentação do vôo, da ascese. Ocorre que esse retorno e gratificação apelam sempre à inteligência. E talvez tudo isso convença menos.

FOTO DIVULGAÇÃO

Nem Hemingway, nem Faulkner

Sai no Brasil *A Travessia*, segundo volume da trilogia em que o norte-americano Cormac McCarthy busca a "terceira via" entre os estilos díspares dos dois escritores

Por Daniel Piza

Ilustrações de Rico Lins

Se em todo país relativamente desenvolvido há um conflito entre campo e cidade, em países de grande extensão ele parece ser ainda mais explosivo, mesmo no mundo urbanizado de hoje. Cormac McCarthy, 65 anos, é o mais talentoso representante vivo da linhagem literária americana que vem de Mark Twain, passa por Ernest Hemingway e William Faulkner e chega até nomes menores como Jim Harrison, autor de *Lendas da Paixão*. Sua ficção pertence à tradição sulista, rural e descritiva que foi demarcada desde a Guerra Civil (1861-65) em contraponto ao estilo nortista, urbano e sugestivo praticado – de Henry James a Saul Bellow, passando por Scott Fitzgerald e John Cheever. O universo que Cormac McCarthy leva para seus livros é violento, tenso, e essa tensão deriva antes de mais nada da relação dos indivíduos com a natureza. Suas histórias se passam em um país de territórios que se perdem no horizonte e vidas que o procuram ansiosamente.

McCarthy (abaixo, à esquerda) nasceu em Knoxville (Tennessee). O crítico Harold Bloom chega a dizer que ele seria o maior entre os escritores de seu país. Em *A Travessia* – um romance com vários trechos em espanhol e repleto de um certo romantismo idealizador da vida selvagem (acima, a capa da edição brasileira) –, ele exercita um estilo híbrido entre a secura de Hemingway e a densidade de Faulkner. McCarthy perde na comparação com o primeiro por não ter a mesma capacidade de tornar o pormenor significativo, e com o segundo por lhe faltar a mesma habilidade nas descrições de cenas de violência e no aprofundamento psicológico dos personagens

Sua escrita é obviamente influenciada por Hemingway: quase não há vírgulas, e as frases são encadeadas por "e" ("*and*") com grande freqüência; os diálogos, curtos e ríspidos, e as descrições naturais, líricas sem excesso. Esses recursos lhe dão um ritmo cortante e rápido, que exigem fôlego por sua ausência de pausas. Mas há uma maior densidade do que em Hemingway: nem toda cena se clarifica na tela mental do leitor; as falas são um tanto oblíquas, e a condução da história é menos linear e dramática. Há aí uma certa volta ao estilo gótico da literatura sulina pré-moderna, em que há mais sombras e perversões, não o "nu e cru" do autor de *In Our Time*; McCarthy também não impregna sua literatura de autobiografia glamourizante, em exaltação à masculinidade que pertence ao código moral desse universo. Está, por tudo isso, a meio caminho entre Hemingway e Faulkner – entre o direto e o denso, entre o heróico e o trágico, entre o épico e o satírico.

Essa pretensão se pode ver em sua trilogia *The Border* (no Brasil, *Trilogia da Fronteira*), constituída por *All the Pretty Horses* (*Todos os Belos Cavalos*, Companhia das Letras), *The Crossing* (agora publicado no Brasil como *A Travessia*, também pela Companhia das Letras) e o recém-lançado nos Estados Unidos *Cities of the Plain*. Como o próprio nome indica, a trilogia mostra realidades fronteiriças, personagens em situações-limite, normalmente prensados entre a infância e a vida adulta, entre desejo e frustração, entre opressão e solidão, além de estar entre a ambição americana e a naturalidade mexicana. Ela foi antecipada em livros como *Outer Dark* (1968), um título significativo, sobre incesto; *Child of God* (1974), história da depravação de um homem que não consegue se adaptar ao inferno dos outros; e, sobretudo, *Blood Meridian* (1985), que explora a violência da fronteira mexicana. A obra-prima de McCarthy, *All the Pretty Horses* (1992), vencedor do National Book Award, conta justamente a história de dois jovens texanos que viajam para o México em busca de cavalos roubados, numa trajetória em que o debate com os instintos põe o ser humano em bifurcações recorrentes, em encruzilhadas em que se depara com o destino e é obrigado a escolher entre refrear ou liberar seus desejos até o próximo pacto. Com essa história, McCarthy também se alinhou com a tradição americana de romantizar o mundo infanto-juvenil, a qual inclui J. D. Salinger, por exemplo.

A Travessia traça o mesmo labirinto para os dois irmãos adolescentes que vivem no estado americano do Novo México e cruzam a fronteira para o país vizinho três vezes. O romance é quase bilíngüe: boa parte das falas está em espanhol, sem tradução. Billy e Boyd, de 16 e 14 anos, respectivamente, habitam uma região em que lobos uivam e índios dançam, e, não à toa, Billy acaba por defender um lobo contra homens e cães que o perseguem; à medida que perde suas referências domésticas, torna-se mais feroz, vingativo, e só verá uma possibilidade de redenção no envolvimento com uma garota. Terminará herói, ainda que presenciando uma tragédia final. Críticos compararam o livro a *O Urso*, de Faulkner, mas ele nos faz pensar mais em Jack London: Billy atende a um "chamado selvagem" e, como John Grady em *All the Pretty Horses*, recebe lições da natureza, vence seu orgulho e ignorância e escapa da autodestruição por pouco.

Esse romantismo se acentua ainda mais em *Cities of the Plain*. Aqui, os protagonistas dos dois primeiros volumes, John Grady Cole e Billy Parham, agora com 20 e 28 anos, respectivamente, estão trabalhando no mesmo rancho. Billy amadureceu, assumiu o realismo de quem tem um negócio a conduzir, mas Grady está ainda mais "mítico". Devotado a salvar toda criatura animal em perigo, ele vaga pela planície como um *cowboy* ecológico; no entanto, se apaixona pela prostituta Magdalen (um nome não muito criativo) e não consegue resgatá-la da violência ambiente. Mas McCarthy não resiste a apaziguar os ânimos no final. Uma boa definição de sua visão de mundo é dada por um músico cego, na segunda metade do livro: "Os homens falam em destino cego, uma coisa sem esquema ou propósito. Mas que espécie de destino é esse? Cada ato neste mundo de que não há volta tem outro diante de si, e outro ainda. Numa rede vasta e infinita. (...) Somos livres para agir apenas sobre o que nos é dado. (...) Só temos a lei de Deus, e a sabedoria de segui-la se quisermos".

Tais clichês crédulos fizeram a fama de McCarthy. Mas obviamente não se pode dizer que ele esteja à altura de Hemingway ou Faulkner, ainda que sua pretensão de encontrar a "*terza via*" entre esses dois modelos seja elogiável. O que lhe falta? Na comparação com o primeiro, a capacidade de tornar o pormenor significativo, de salvar até mesmo os clichês por sua proposição enxuta, eufônica e ao mesmo tempo surpreendente; sua linguagem é cansativa, porque abusa do recurso do "e" sem criar muitas variações de cadência e sem simular o tom mítico pela oralidade. Por outro lado, sua violência não tem o impacto da de Faulkner, como no célebre estupro com a espiga de milho em *Santuário*, porque prescinde de duas faculdades: a sinuosidade verbal, cheia de improvisos joycianos, que transmitem a instabilidade daquelas situações, e a profundidade psicológica, que faz vivos os personagens, ainda que muitas vezes seja apenas com monólogos subshakespearianos. Faltam-lhe, em suma, o som de Hemingway e a fúria de Faulkner. Mas quem atingir tal combinação terá necessariamente de passar pela influência de McCarthy. Eu não lhe poderia fazer elogio maior. ■

O Que e Quanto

***A Travessia*, de Cormac McCarthy, Companhia das Letras. Até o fechamento desta edição, o número de págs. e o preço não haviam sido definidos. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com**

FOTO MARION ETTLINGER/DIVULGAÇÃO

Emily Dickinson em vernáculo

Nova série da Imago-Alumni abre-se com poemas vertidos de modo a acrescentar ao português uma das mais altas vozes da língua inglesa. Por Bruno Tolentino

Nenhum espanto mais fundo, ou duradouro, que o assombro produzido no leitor pela obra de arte que, por meio dos inesgotáveis mistérios e recursos da linguagem comum, é capaz de renovar os modos habituais de ver o mundo, revificando os módulos do ser no mundo. Emily Dickinson, a reclusa de Amherst, Massachussets, que viveu entre 1830 e 1886 – praticamente sem sair de casa a não ser para o culto dominical da Igreja Episcopal de seu lugarejo –, é um caso único na história desse espanto sem preço ou resgate. Uma das vozes mais originais do rico acervo poético do Ocidente, ela jamais publicou e menos ainda conviveu com outros escritores. É improvável que tenha lido mais que a Bíblia, Shakespeare e um que outro poema clássico em sua língua. Nada mais foi encontrado em sua escassa biblioteca, e não havia outra no diâmetro de seus curtos passeios. Ainda assim, ou por isso mesmo, sua originalidade é um fenômeno sem-par em seu tempo e, ouse-se reafirmá-lo, até mesmo em relação ao nosso.

Pioneira em todos os terrenos da expressão poética, do estilo ao conteúdo singularíssimo de sua visão, aquela que se tornaria, sem dúvida, um dos maiores poetas do abastado Oitocentos não era, e ao mesmo tempo era, uma moça como tantas. Só a privação de parâmetros e ilusões a que a ausência de todo diálogo conseqüente submete a vida do espírito, só esse pormenor cruel oferece um simulacro de explicação para o tom, o timbre, a ressonância de uma voz como a que nos legou. Uma voz que – mais que nenhuma outra que me haja jamais chegado aos olhos e aos ouvidos – realmente configura o real de modo ímpar; ao mesmo tempo em que, nos termos em que Novalis define a arte de dizer, chega tão próxima quanto é possível daquilo que o romântico alemão chamou "poesia absoluta". Não que o intenso exercício de visão a que se entregou tenha nada de uma arte-pela-arte, muito pelo contrário. Não há sequer sombra de idealismo nos 1.600 poemas dessa contemporânea de todos os simbolismos e de tantas construções sistêmicas em seu século. Protegida pela obscuridade de uma quase anacoreta e escorada na luminosidade delicadamente incendiária dos outonos da Nova Inglaterra, a sua foi uma arte da comunhão total com dois dos elementos mais fundamentais na moderna aventura espiritual da criatura: a natureza da linguagem e a linguagem da Natureza.

Mediando entre esses dois vívidos mistérios, a grande reclusa compôs, minuciosa e verticalmente, um idioma próprio, uma ousada e delicada ourivesaria muito para além das convenções de seu tempo, literárias ou não. De tal modo e a tal ponto refinou e apurou seus meios que, por intermédio deles como em seus fins e metas, legou-nos uma arte destinada a integrar-se à sensibilidade de nossa era como nem mesmo Walt Whitman, seu grande e eminentemente público contemporâneo, o haveria de lograr. Sem embargar, inflar ou abandonar o discurso, depurou-o em imagens e planos de significação metafóricos que de muito ultrapassam a concepção corrente do que fosse ou devesse ser um poema.

A tradução (*50 Poemas*, 110 págs.) que, assinada por Isa Mara Lando, a mui bem-vinda nova série da parceria Imago-Alumni nos oferece tem o mérito de assinalar, à margem de suas propostas formais, aquelas alternativas literais tão úteis ao destrinchamento pelo intelecto de poemas em língua estrangeira. A tradição dos dois grandes povos que usam a inglesa, apesar de distante de nossa fonética, é a cada dia mais próxima de nossa experiência para que a modéstia da tradutora nos pareça uma boa iniciativa. A este ponto, haveria um louvor a acrescentar. À sensibilidade feminina parece ter sido assinalada, no limiar da modernidade, aquela invenção de meios que só a mais indevassável interioridade pode alcançar. Senão como entender toda a extensão do aporte que trouxe à nossa percepção a arte multívoca de figuras tais como as irmãs Brontë, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Marina Tsevetayeva, Elizabeth Bishop – e Florbela, Clarice, Cecília, Adélia?

Emily Dickinson, em 1862. Naquele ano recebeu a visita do único literato que conheceu, T. W. Higginson

FOTO REPRODUÇÃO/AE

CAPITU EM SÃO PAULO

Variações Goldman, de Bernardo Ajzenberg, usa referências contemporâneas para contar uma emocionada via-crúcis machadiana

Por Miguel Sanches Neto

Embora dialogue com *Dom Casmurro*, *Variações Goldman*, de Bernardo Ajzenberg, seria um romance machadiano? Essa é a pergunta que se impõe a uma análise que queira penetrar uma obra que traz em sua metáfora estrutural a idéia de variação, extraída do universo musical, em que o retorno da melodia vem sempre acrescido de novos elementos constitutivos.

Girando em torno da memória, vista como um caminho para se conhecer a si mesmo, a trajetória do arquiteto Silvio Goldman é encenada para o leitor. À medida que retoma o passado, o narrador gera alterações, enobrecendo a sua participação numa tragédia conjugal. As variações musicais, nesse sentido, têm um papel mitificador da inocência do judeu tímido que foi consumido pela mulher amada. É o périplo de Bentinho que revemos, agora ambientado em São Paulo, uma metrópole moderna, com seus atores condizentes e suas histórias atuais: os personagens homossexuais, o aidético, os torturados pela ditadura, os petistas... Trata-se, portanto, de um *Dom Casmurro* paulistano em que o personagem central é judeu. A essa variação da superfície narrativa do romance de Machado de Assis devemos acrescentar outra, muito mais importante, que é a alteração do sentido da traição.

Poderíamos dizer que *Variações Goldman* está muito mais próximo da crítica sobre *Dom Casmurro* do que propriamente do livro, sinal destes tempos de pós-modernidade. Bernardo Ajzenberg faz ecoar a leitura de uma Capitu inocente, massacrada pelo egoísmo de um Bentinho insensível. Dorieta, a personagem feminina de Ajzenberg, é vítima, como todas as demais pessoas de seu relacionamento, das frustrações de Goldman. Ele leva a mulher à loucura pelo ciúme, inventa uma esterilidade para recusar a filha, de cuja morte seria responsável, trai os amigos – principalmente aquele que faz o papel de Escobar (Dario), engravidando a sua namorada –, fica insensível diante da morte de parentes, etc. Por trás desse enredo, vemos a leitura de Helen Caldwell (*The Brazilian Othello of Machado de Assis*) secundada por outros críticos nacionais, defensores de que todo o julgamento de adultério em que Capitu figura como acusada não passa de uma neurose de Bentinho, representante de uma sociedade falocrática – no romance de Ajzenberg, o falo circuncidado é um fator importante na composição do personagem.

A traição, portanto, muda de lado – está no macho opressor, e não na mulher. Em Machado: "Ezequiel (...) reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai". No depoimento do pai de Silvio Goldman, a filha deste é a prova da paternidade: "Disse que aquilo era uma loucura da minha parte, pois Izabella era fisicamente igualzinha a mim (...) tinha certeza de que Izabella tinha sido minha filha". Dessa forma, Ajzenberg ficcionaliza uma interpretação crítica, dentro do espírito melódico da variação.

Estruturalmente muito bem elaborado, o romance, que recusa o estilo do subentendido de Machado, resolvendo tudo para o leitor, investe num excesso de dramaticidade (o protagonista passa a história toda suando de nervosismo) que cria situações melodramáticas, avessas à ironia do Bruxo do Cosme Velho. Esse excesso também pode ser visto no vocabulário e nas construções das frases, que se querem literárias demais, caindo, com uma freqüência não muito pequena, em clichês do tipo: "chorou copiosamente", "adentrou a sala" (o autor tem uma obsessão pelo verbo *adentrar*), "fez a pergunta aos borbotões", "assomar ao palco", etc. Se essas características antimachadianas atrapalham a leitura do romance, elas não o invalidam. O leitor acompanha emocionado a via-crúcis dessa Capitu sublimada.

O autor: metáfora estrutural da idéia de variação

Variações Goldman, de Bernardo Ajzenberg. Editora Rocco, 308 págs., R$ 29. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Contos Tradicionais do Brasil** Ediouro 349 págs. R$ 11	Maior pesquisador de cultura popular do Brasil, Câmara Cascudo (1898-1986) escreveu 150 livros, e raras vezes a quantidade esteve tão a serviço da qualidade. Suas obras são retrato e reinvenção do Brasil.	O livro reúne cem famosos contos mantidos vivos, e passados adiante, pela oralidade popular. Cascudo ouviu-os de pessoas de níveis culturais diversos: da mulher idosa e analfabeta ao estudante.	O livro foi dividido em doze grupos: *Contos de Encantamento, de Exemplo, de Animais, Facécias, Religiosos, Etiológicos, Demônio Logrado, Adivinhação, Natureza Denunciante, Acumulativos, Ciclo da Morte e Tradição.*	Não é preciso esperar a TV redescobrir *O Auto da Compadecida*, de Suassuna, para, só então, notar essas histórias engenhosas que os simples da terra inventaram.	No prefácio do autor, como sempre uma aula prazerosa sobre os elementos históricos, sociológicos e etnográficos na formação desses contos que atravessam o tempo e o espaço.	*"Ah! Isso é que é conversa de homem! – disse o vaqueiro confortado. Dê no que der, é essa a conversa que vou dizer ao meu patrão. E tocou o cavalo estrada afora. Quando chegou na cancela do cercado e que olhou para o terreiro da casa-grande, estava coalhado de gente, que tinha vindo de toda 'parage', somente para ver o vaqueiro mentir."*	De Ana Carla Cozendey, simples e bonita: um cesto com as conhecidas figuras de barro das feiras nordestinas. O livro tem ainda preciosas ilustrações do grande Poty.
	Mares do Sul Record 542 págs. R$ 30	Sergipano de Aracaju, onde nasceu em 1941, Marcos Santarrita foi criado na região cacaueira do sul da Bahia. Estreou em ficção com *A Solidão dos Homens* (1969).	Santarrita é também jornalista e um dos mais solicitados tradutores brasileiros, de Stendhal a Eric Hobsbawm e Camile Paglia.	Revoltas de escravos muçulmanos da etnia malê na região de Ilhéus. São fatos do século 18 e início do 19, importantes, mas pouco conhecidos. O autor criou uma aventura envolvendo d. Pedro 1º e os interesses ingleses no país.	A formação da nacionalidade sugere romances caudalosos e de estrutura clássica. O desafio é fazê-los bem; Santarrita conseguiu.	Na reconstituição da época, que inclui falas sem prejuízo da fluidez narrativa, em que se destaca Isabel, uma forte personagem feminina a atravessar o tempo.	*"Meu amigo: em Roma, como os romanos. Numa sociedade escravista, nada se faz sem escravos. Não há serviçais brancos ou libertos. Todo branco ou pardo aqui, e até mesmo mulato, por mais miserável que seja a sua condição, se julga senhor, não suja as mãos com trabalho braçal ou servil. Olhe que até o santo Frei Ludovico tem lá os seus escravos."*	Sem menção do autor. Montagem baseada em quadros com cenas do período, mas que resultam distantes do enredo. Parece anunciar um romance em paisagens frias.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Histórias de Cronópios e de Famas** Civilização Brasileira 144 págs. R$ 18	Julio Cortázar (1914-84) é um mágico da literatura latino-americana. Inventou um dos romances do século – *O Jogo da Amarelinha* – e ainda se permitiu brincar poeticamente com cronópios e famas.	É o seu sexto livro – escrito entre 1952 e 1959 – quando o autor ensaiava o grande salto de *Amarelinha*, em 1962. Aparentemente despretensioso, acabou sendo uma de obras mais simpáticas aos leitores.	A divertida e terna divisão do mundo entre dois tipos de gente: os cronópios, distraídos e sentimentais, e os famas, organizados e cheios de bom senso. O leitor deixa-se facilmente levar pelo jogo.	Serve como introdução leve ao universo cortazariano. Aos leitores mais antigos, e aos estudiosos, a editora lançou também o primeiro volume de sua *Obra Crítica*.	Em como Cortázar aparenta despreocupação mas com o apurado sentido de observação existencial de um grande solitário.	*"Quando os cronópios saem em viagem, encontram os hotéis cheios, os trens já partiram, chove a cântaros e os táxis não querem levá-los ou lhes cobram preços altíssimos. Os cronópios não desanimam porque acreditam piamente que estas coisas acontecem a todo mundo, e na hora de dormir dizem uns aos outros: 'Que bela cidade, que belíssima cidade'."*	De Evelyn Grumach. Exagero de cores a procurar a idéia de velocidade visual que tem pouco a ver com o texto.
	A Trilogia de Nova York Companhia das Letras 337 págs. R$ 26,50	Apesar da aura cinematográfica que o cerca no momento, Paul Auster, nascido em 1947, em New Jersey, é um intelectual de formação acadêmica. Roteirista e diretor de cinema, continua sendo, sobretudo, um bom romancista.	Outros de seus títulos: *O Palácio da Lua, Leviatã, Mr. Vertigo*, o relato autobiográfico *Da Mão para a Boca*. Mas *Trilogia*, de 1985, é talvez seu melhor instante.	Nova York, labirinto de aço e vidro, onde a solidão é o Minotauro. Em uma metrópole de anônimos, alguns vão além e se transformam em desaparecidos. O autor faz ficção com esse vácuo.	Todo artista que capta a neurose e a decadência das grandes civilizações é relevante. Nova York e Auster se merecem.	Na troca de identidades e nos equívocos com os nomes, ampliando-se a sensação de que tudo transcorre na terra de ninguém. Poderia ser apenas desolador, mas Babel tem muitos ângulos.	*"Após duas semanas de céu esplendoroso, uma garoa caía em Nova York e as ruas estavam repletas do ruído dos pneus molhados em movimento. Durante uma hora, Quin ficou sentado no banco, protegendo-se com um guarda-chuva preto, imaginando que Stillman fosse aparecer a qualquer momento."*	De João Baptista Costa Aguiar sobre cena nova-iorquina da fotógrafa Berenice Abbot (1898-1991). A completa tradução do livro.
	O Saxofone Baixo Record 157 págs. R$ 18	Josef Skvorecky é o mais velho de uma geração de artistas renovadores da antiga Tchecoslováquia. Vive no Canadá mas voltou ao país, em 1990, para ser condecorado pelo amigo Havel, agora presidente.	A mesma editora lançou também *A República das Putas*, sátira devastadora à burocracia militar tcheca e seus planos para uma guerra com os Estados Unidos.	Duas novelas e um relato pessoal. Em tudo, uma original combinação de jazz e política.	Skvorecky é da Europa Central, onde sempre floresce uma vanguarda feita de lirismo e ironia (Kafka sorri ao longe). Grahan Greene o comparou a Tchekhov.	Em como o escritor atravessa a questão política e ideológica sem arranhar o seu compromisso com a melhor literatura. Com subentendidos e alusões indiretas, ele cria e resiste.	*"Eu queria me soltar, mas naquele momento um imenso homem fardado saiu da porta do hotel, esticou as pernas e virou a cara amarela para o sol, que brilhava como um pudim de limão; dois olhos cinzentos se abriram como se fosse Nosferatu olhando do seu túmulo cor de limão."*	De Tita Nigri. Imagens dos anos 40: aviões militares e casais dançando na clássica associação entre guerra e juventude. Desperta a atenção, apenas.
	O Intocável Record 416 págs. R$ 35	O irlandês John Banville nasceu em 1945 e acumula prêmios importantes desde 1970. Autor de *Long Lankin, Nightspawn, Birchwood, Doctor Copernicus, Kepler, The Newton Letter, The Book of Evidence, Ghost* e *Athena*.	O escritor continua no seu belo país – os irlandeses talentosos geralmente costumam partir –, onde é o editor literário do *Irish Times*.	Espionagem dentro do governo britânico. O livro refaz em ficção o desmascaramento de Anthony Blunt (sob o nome de Victor Maskell), o historiador de arte que conseguiu espionar e ser curador do acervo artístico da rainha.	Espionagem é o lado aventuresco da história. De Ramon Mercader a Kim Philby, o tema impressiona e pode resultar em excelente literatura.	Em como um espião pode ser um profissional neutro ou um autodestrutivo difícil de ser entendido. Banville está mais próximo do universo concreto de Jorge Semprum e Victor Serge que das fantasias James Bond.	*"Outro navio, outra viagem, à Irlanda, dessa vez. Foi logo depois de Munique, e eu estava contente por fugir de Londres, com seus balões e rumores, e o medo generalizado e palpável como o nevoeiro."*	De Tita Nigri. Um rosto sem identificação, sugerindo suspense. Funcional.
	Dificuldades de um Noivo Record 173 págs. R$ 21	Poeta e contista, Ted Hughes (1930-98) nasceu em Yorkshire, região da Inglaterra que parece um símbolo do país, cujos campos e névoas já estão presentes nas suas primeiras obras.	Hughes é um artista com uma obra importante, mas passou metade da vida como o vilão responsável pelo suicídio, em 1963, da poetisa Sylvia Plath, sua ex-mulher. Sobre o fato, deixou seu testemunho em *Cartas de Aniversário*.	Contos, entre outros, sobre fantasmas em casas rurais, conflitos religiosos na Irlanda, um episódio da Segunda Guerra ou a brutalidade dos adultos vista por um garoto.	Esse intelectual, condecorado com a Ordem do Mérito pela rainha depois de quase psicologicamente linchado pelos incondicionais de Sylvia Plath, é um bom escritor.	Em como a placidez britânica freqüentemente é rompida por violências e perturbações emocionais. Hughes escreve sobre o instante em que a sinfonia pastoral deixa de ser verdade.	*"Uma onda de raiva tomou conta dele: raiva por si mesmo por ter cometido o erro de cair nessa armadilha de lama; e raiva da terra que o fazia sentir-se tão rejeitado, tão velho, enrijecido e estúpido. Nada queria a não ser sair dali o mais rápido possível. Mas, ao se voltar, percebeu com o canto do olho que algo se movia."*	De Victor Burton. Uma asa dourada, possivelmente inspirada no conto *O Anjo de O'Kelly*. Precisa, visualmente limpa e convidativa.
	Chá das Cinco com Aristóteles Lacerda Editores 169 págs. R$ 14	Oscar Wilde (1854-1900) é um autor para sempre. Neste ano, às vésperas do centenário de sua morte, foi apresentada nos Estados Unidos a ópera de Lowell Lieberman baseada no seu *O Retrato de Dorian Gray*.	O livro reúne ensaios de Wilde na imprensa, textos curtos e inteligentes, ainda que só para ganhar a vida. Depois, o grande ironista adotaria seu princípio: "Um homem só se torna adulto quando passa a viver acima de suas posses".	A produção artística européia, sobretudo literária, em que aparecem clássicos e iniciantes que fariam história, como o poeta, e futuro Nobel, W. B. Yeats, seu compatriota irlandês.	Além de grande prosador, Wilde teve uma visão crítica original dos costumes sociais e dos acontecimentos literários do seu tempo.	No ensaio *Humilhados e Ofendidos*, em que analisa Turgueniev, Tolstói e Dostoiévski. Ele considera o primeiro melhor artista, mas discorre com brilho sobre os três.	*"Já o método do conde Tolstói é mais abrangente e seu campo de visão mais extenso. Ele nos lembra, algumas vezes, Paolo Veronese e, como o grande pintor, pode preencher perfeitamente, sem exagerar, a grande tela com a qual trabalha."*	De Victor Burton, baseada em pintura não identificada. Cena de vida mundana à qual o escritor esteve identificado.
	A Travessia de Benjamin Record 412 págs. R$ 34	O poeta e romancista Jay Parini escreveu ainda uma extensa biografia de John Steinbeck, lançada no Brasil em fevereiro. Leciona no Middlebury College, Vermont, Estados Unidos.	Entre suas obras mais conhecidas estão os romances *A Última Estação, Town Life* e um estudo crítico sobre o poeta Theodore Roethke (1908-63).	A curta, produtiva e trágica vida do filósofo e crítico literário judeu alemão Walter Benjamin, que terminou seus dias tentando escapar dos nazistas na fronteira da França com a Espanha.	Benjamin esteve no centro de alguns dos maiores e mais dramáticos momentos da Europa antes da Segunda Guerra.	Em como o livro testemunha a grandeza e o horror de uma realidade habitada por Benjamin, Brecht, Adorno e, também, anônimos desesperados.	*"Brecht criticava seu 'misticismo' e seu 'judaísmo'. Em carta de 1938, Brecht escreveu a ele: Você precisa se esquecer dessas suas tendências sombrias, desse desejo quase Oriental de encontrar Deus."*	De Victor Burton. Cores sombrias, difusas, que nada acrescentam à essência do tema.
NÃO-FICÇÃO	**Jorge Luis Borges: O Homem no Espelho do Livro** Bertrand Brasil 436 págs. R$ 49	Colaborador de jornais e revistas importantes da Inglaterra, como *The Times* e *Observer*, o jornalista James Woodall estudou em Oxford e escreve sobre teatro, música e literatura.	Woodall é um jornalista persistente. Quando iniciou a pesquisa, usava o computador da cunhada e nem conhecia Buenos Aires. Mereceria ser mais bem apresentado pela Editora Bertrand. É pouco dizer que um biógrafo de Borges "vive em Berlim".	A vida, ou melhor, o romance da vida de Jorge Luis Borges, o escritor latino-americano que praticamente todos os seus pares do mundo reconhecem como um dos grandes do século 20.	Figuras de exceção são também de ficção. Borges parece ter inventado Borges. O livro revela seus processos mentais e criativos.	Em como um bom jornalista busca os fatos (estejam onde e com quem estiverem) com o mesmo cuidado do acadêmico nas teses comparativas. A obra resulta dinâmica, destituída de códigos teóricos – e legível.	*"Nos contos de Infâmia, a violência ainda era um ingrediente do 'exercício narrativo'. Borges não tivera experiências de violência para descrever. Seu fascínio por brigas de faca estava envolto numa mitologia própria."*	De Silvana Mattievich sobre foto do escritor, sempre uma máscara indefinível. Os tons cinzas sugerem outono e inverno, o que combina com ele.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site BRAVO! Shopping: www.bravoshopping.com

Glauber Rocha sempre disse que não viveria tanto, mas deixou uma obra que vai ficar

FOTO ANTONIO AUGUSTO FONTES

Glauber had sept cabezas

Glauber Rocha, que faria 60 anos neste mês em que o Brasil concorre a dois Oscars com *Central do Brasil*, brigou até a morte pelo direito de ser o que era: um vulcão de intuição e o mais importante cineasta brasileiro

Por Nirlando Beirão

Glauber Rocha faria 60 anos neste 14 de março, mas simplesmente não há quem consiga imaginar um Glauber Rocha de 60 anos. Ele morreu aos 42, como, aliás, tinha previsto ("Sou um apocalíptico que morrerei cedo") — num agosto aziago igual ao que ceifou Getúlio Vargas, um dos heróis de seu panteão populista. O tempo, à medida que estende o providencial tapete da distância crítica, reitera a responsabilidade de Glauber para com aquela morte anunciada. O tema da vida e seus limites sempre o obcecou. Invadiu o velório de Di Cavalcanti, em 1976, retirou-lhe o véu do rosto e apontou-lhe uma câmera. "Ele riu para mim, a gente não pode enterrá-lo vivo", gritava, enquanto a família de Di mandava removê-lo dali. Ao vislumbrar a cidade que viria a ser a sede de seu segundo e derradeiro exílio, a nevoenta Sintra, nos arredores de Lisboa, ele só comentou: "É um belo lugar para morrer".

O descaso dos médicos portugueses que o atenderam em Sintra e, depois, em Lisboa contribuiu para que ele chegasse moribundo ao Rio, em 21 de agosto de 1981 (morreu menos de 24 horas depois). Mas Glauber foi dono e cúmplice de seu próprio destino. No auge de seu conflito com a intelligentsia nativa, em 1977, declarava: "Prefiro ser um cadáver a um desses mortos-vivos que andam por aí". No velório no Parque Lage, cenário de seu *Terra em Transe*, o escritor e amigo Zuenir Ventura surpreendeu-se com "o rosto de Glauber morto, uma serenidade jamais vista". Olhou em volta e percebeu: não havia dúvida, era tudo um filme de Glauber Rocha. "Aquela confusão de ficção e realidade não podia existir de outra maneira", lembra Zuenir.

Vivo, a serenidade não se inscrevera entre suas virtudes. Carregava, desde a juventude, tantas voltagens de energia que um amigo carioca chegou a dizer, no início dos anos 60, que "o cinema novo só existe quando Glauber Rocha vem da Bahia". Glauber sacudia-se permanentemente numa espécie de epilepsia intelectual e sofria de uma incontrolável diarréia mental, nervoso, indócil, aguerrido, agressivo, irrequieto, ativo, produtivo, incoerente, controvertido, contraditório, polêmico.

Para o papel de Corisco, o Diabo Loiro, alucinado cangaceiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber foi buscar o ainda desconhecido Othon Bastos (acima, em cena) em Salvador, porque o ator escalado havia recebido um convite para fazer televisão no Rio

FOTO ICONOGRAPHIA

Polêmico — é isso. Chegamos enfim a um dos dois rótulos que sempre o pespegaram em vida (o outro era, meio datado, genial). Glauber adorava uma rixa e, como não se sentia compromissado nem com o afeto da amizade nem com a constância da inimizade, o que se via era Glauber revezar, a seu bel-prazer, seus amores e seus ódios. "Ele tem tantos inimigos que agora resolveu brigar com os amigos", contemporizou certa vez Zé Celso Martinez Corrêa, o teatrólogo — um daqueles que, Arnaldo Jabor e Jards Macalé que não nos ouçam, apresentaram-se postumamente para carregar a alça do legado epistemológico do profeta. "Ofendo as pessoas no excesso de meu interesse por elas", defendeu-se Glauber, a propósito de seu, que seja, temperamento.

Os biógrafos (a propósito, onde estão?) podem se considerar muito bem servidos por Glauber, cuja vida foi detalhadamente documentada por ele mesmo. Atribuem-lhe aquela frase-lema do cinema novo — "Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça" —, mas, em duas décadas de profissão, ele produziu mais na máquina de escrever do que na câmera de filmar. Vida e obra são uma cacofonia febril e ensurdecedora. Exprimia suas tempestades verbais com a fúria de patriarca do Velho Testamento. Imprimiu em fotogramas pelo menos duas obras de antologia (*Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*; quem sabe também *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e, pensando bem, *Barravento*), mas suas hemorragias por escrito, que ele priorizava, costumavam ter a profundidade de teses de botequim. A melhor coisa que os amigos podem dizer de Glauber é que ele faz falta. A melhor coisa que os desafetos podem dizer é que ele faz mais falta hoje do que quando vivo.

O cinema dele era empapado de política, e as alegorias revolucionárias de Glauber, com seus atores esquemáticos (o artista engajado, a burguesia nacional, as sete irmãs do imperialismo, o guerreiro messiânico, o pistoleiro do latifúndio, o rebelde primitivo), quase o aprisionaram no papel gramsciano de intelectual orgânico e comprometido. Glauber pulou fora. Brigou até a morte pelo direito de ser o que era: um vulcão de intuição, um provocador profissional, um pregador barroco. "Nunca experimentei o sentimento da culpa", explicava. "Sou protestante, não vivi a Inquisição, desconheço a idéia do pecado original". Dizia-se dialético e, em nome da dialética (eventualmente escrevia *dyalétika*), mudava de idéia com o rodopio irresponsável de um pião. Como muitos dos gênios, não tinha o menor compromisso com o conceito burguês de caráter. Dizia e desdizia, ia e voltava, enviesava e arrevesava, serpenteava e endireitava, mentia e desmentia, torcia e distorcia — "dialética", justificava. Verdade e mentira não tinham para ele senão um valor estético.

O cinema brasileiro, de novo em estado de graça, deve a ele um punhado de obras-primas e o seu, até agora, mais cosmopolita momento, nos anos 60. Segundo Cacá Diegues, um dos pupilos de Glauber, *Central do Brasil* "resgata hoje a tradição do cinema novo". Cacá tira visivelmente uma lasquinha no sucesso de um filme que tem muito mais a ver com os *road-movies* de Wim Wenders do que com as criptografias-cabeças de um, vá lá, Cacá Diegues. A bem da verdade, o cinema novo foi a confirmação na prática daquela piada do Jaguar — "O filme é uma merda, mas o diretor é um gênio". Nem por isso, Waltinho Salles, o diretor de *Central do Brasil*, numa condescendência principesca, tem deixado de pagar tributo à tal "tradição do cinema novo".

Glauber tinha o gosto pela oratória e um jogo de mãos expressivo. Expunha seus pontos de vista em qualquer lugar. Passou seus últimos dias em Sintra, Portugal, onde se sentia "mais ou menos em casa", como escreveu ao amigo cineasta Cacá Diegues. Continuava esboçando roteiros, planejando novas produções, eloqüente como sempre. Mas estava doente, e seu caso agravou-se de forma rápida. Embarcado às pressas para o Brasil, chegou às vésperas da morte

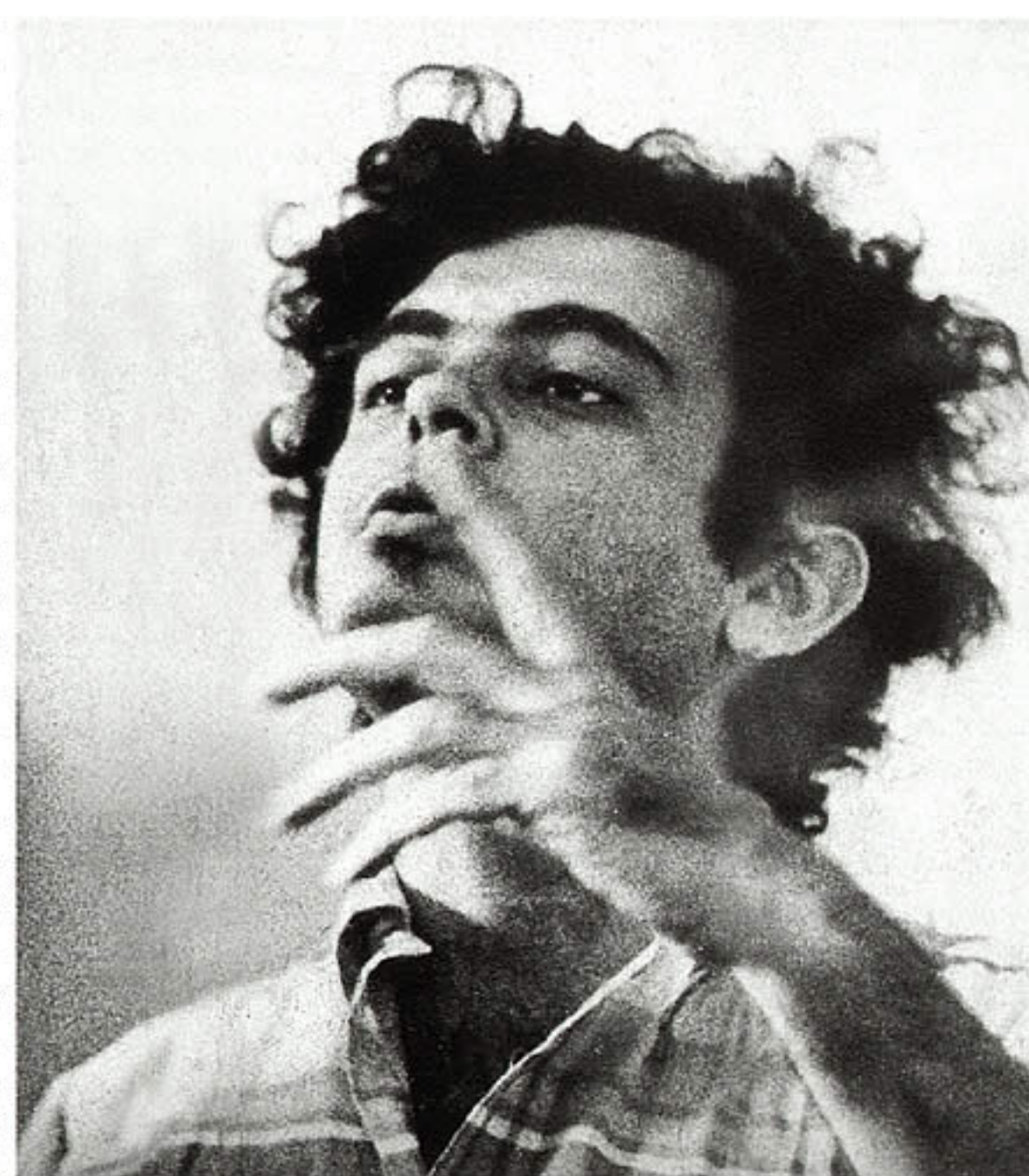



FOTO ARQUIVO DO ESTADO

O próprio Glauber, leão de muitas cabeças, trafegou de uma pista a outra na errática estrada do cinema novo. Produziu definitivos filmes de referência, mas nem mesmo os ratos de cinemateca agüentaram, e agüentam, o, digamos, fluxo de consciência caótico e fragmentado de *Cabezas Cortadas* (Barcelona, 1971) e o estrépito metafórico de filmes como *A Idade da Terra* (Rio, 1981). À consagração dos anos 60, com seu cinema de guerrilha e seus westerns de cangaço, seguiu-se o insucesso de crítica e público que Glauber, sempre impetuoso em seus arrancos de auto-estima, transformou em matéria-prima de uma morbidez autopersecutória. O mundo era culpado — nunca ele.

A ditadura o repeliu, consagrado, em 1971. O exílio o devolveu, contrariado, em 1976. Sua correspondência (Companhia das Letras, organização de Ivana Bentes, 794 páginas, 1998) revela que ele voltou ao Brasil ferido pelas dores do amor (seu rompimento com a atriz francesa Juliet Berto, musa da geração *Cahiers du Cinéma*) e frustrado em seu projeto de trabalhar em Hollywood — ou *para* Hollywood, como se dizia então, com uma pontada de derrotismo. Los Angeles, os grandes estúdios, a tirania da produção, isso mesmo. Ele se dispunha a tal. O paladino da resistência terceiro-mundista cansou-se de se servir do prato feito da estética da fome e, lá pelos meados dos anos 70, sonhou em se lambuzar com a fartura dos poderosos chefões do *entertainment*. O peso da vanguarda e da revolução cansara-lhe os ombros. Racionalizou: "A cena da vanguarda histórica é os Estados Unidos e, depois, o Brasil". O imperialismo, besta de sete cabeças de sua epopéia pan-africana (*Der Leone Have Sept Cabezas*, Congo Brazzaville, 1970 — o próprio título reproduzindo as múltiplas línguas do colonialismo), passava a ser apenas um tigre de papel.

(Em 1969, último estertor *engagé*, fez ponta num filme de Jean-Luc Godard, em sua fase maoísta pós-68.

Vent de l'Est, filme experimental, documentário, gerido por uma cooperativa – Dziga Vertov, em homenagem ao pioneiro do cinema bolchevique. Ação: o entrevistador aproxima-se de Glauber, apresenta-o como "importante cineasta latino-americano" e lhe faz uma pergunta meio colegial sobre o papel transformador do cinema do Terceiro Mundo. Glauber abre os braços numa encruzilhada e responde: "É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte...")

Hollywood não quis saber daquele bicho exótico e descabelado, e Glauber, com a grana e a paciência curtas, teve de fazer as malas, encerrar o exílio europeu e encarar a medíocre perspectiva do retorno. O poder militar já não era um bloco monolítico, e aquele profeta que sempre pululou em Glauber foi dos primeiros a acordar para essa realidade. Em 1974, ele percebeu a brecha e endossou, numa carta a seu amigo Zuenir Ventura posteriormente transformada em entrevista à revista *Visão*, sua guinada em direção a um novo messianismo.

Para os companheiros de rota de diáspora, o mais grave naquela imperdoável desbundada (era o termo da época) do guru foi vê-lo se referir ao general Golbery do Couto e Silva, o bruxo da abertura, como "o gênio da raça" – ainda que na companhia, digna de absolvição, do antropólogo e exilado Darcy Ribeiro.

De início, a cultura nativa – ou o que sobrou dela – conservou em relação a ele uma notável reserva de tolerância, disposta que estava a considerar seu extemporâneo elogio ao gênio do mal na revista *Visão* uma desculpável provocação. Por semanas a fio, os filhotes do cinema novo perguntavam-se ansiosamente: "Você já esteve com Ele?". O pronome soava assim, com reverberações quase divinas, e de fato o que Glauber trazia na sua bagagem era, além de algumas fabulações novinhas em folha, a autoridade intelectual conferida por sua inequívoca rebeldia. Se ele dizia aquilo do regime fardado, melhor prestar atenção.

Logo, porém, o encanto se evaporaria sob a canícula das paixões tropicais. Começaram a achar que a esquisitice de Glauber ia além dos encômios aos milicos e daquele paletó de tweed pesadão com o qual ele traçava seu café com leite nos botecos cariocas. A crise desandou em desconfiança – recíproca, diga-se de passagem. A esquerda cobrava de Glauber uma coerência política que ele nunca teve. Glauber cobrava da esquerda uma sensibilidade histórica que ela jamais conheceu.

O gênio incompreendido é um script que ele já conhecia de cor e salteado, mas, de repente, todo aquele caldo suculento de derrotas e paranóias engrossou quando sua irmã, a atriz Anecy Rocha, morreu de morte súbita e estúpida, ao cair num poço de elevador no prédio em que ela morava, em Botafogo. A dor da perda pirou Glauber. Ele denunciou uma conspiração. Viu na tragédia a mão suspeita do marido de Anecy, o cineasta Walter Lima Júnior. Reuniu provas e depoimentos e entregou ao delegado encarregado do inquérito um arrazoado de oito páginas desconexas.

Glauber Rocha esteve anos sem filmar, percorrendo festivais europeus, escrevendo centenas de cartas aos amigos e concedendo entrevistas polêmicas. Ainda que recebido com deferência por personalidades internacionais do cinema, estava sempre inquieto e rejeitando propostas de baratear sua estética. Dizia ter recusado convites para de diluir a figura de Antonio das Mortes em um mero bandoleiro de western-espaguete. Nesse período, vivendo entre Paris, Roma e Havana, escreveu o longo e controverso roteiro de *Idade da Terra*, que, finalmente, conseguiu filmar no Brasil com um elenco que reunia, entre outros, Norma Bengell e Tarcísio Meira. É uma obra de grandes cenas – uma abertura longa e grandiosa – e seqüências sem nexo

Transformou o acidente num delírio cinematográfico. "É *Um Corpo que Cai* (de Hitchcock) com *A Marca da Maldade* (de Orson Welles)" – ele disse a este repórter, seis semanas depois da tragédia. Um assassino que joga a vítima do alto de um prédio e uma trama de acobertamento do criminoso pela própria polícia. Glauber estava visivelmente transtornado. Mas, bem a seu estilo, queria pôr toda aquela energia a serviço do público, no caso via peça de teatro em homenagem a Anecy. "Trata-se de um massacre machista", antecipava ele. Glauber escrevia aos borbotões, mas, por alguma razão inconsciente, *Beijo na Boca É Traição*, a tal peça, nunca saiu do papel.

"O próximo a morrer serei eu", vaticinava ele, com a convicção daqueles que estão prontos a se imolar. Conversei com ele seis horas, num fim de semana no Rio, em maio de 1977. Ele se refugiara num apartamento de dois quartos, em prédio antigo, discreto e silencioso – embora situado na confluência ruidosa de Ipanema e Copacabana. Assustado com o complô que ele próprio criara, pediu para que eu não revelasse o endereço: rua Xavier Leal, 50, 1º andar. O aluguel era rateado entre seus antigos produtores. Recebeu-me descalço, sem camisa, com uma toalha branca amarrada na cintura. À medida que se empolgava, ia esquecendo a toalha. Acabou deixando-a de lado. É fácil adivinhar o acanhamento de um repórter que vai ouvir um totem da cinematografia mundial e é contemplado com a cena de um entrevistado com todos os seus, digamos, adereços à mostra, chacoalhando-os livremente de cá para lá, de lá para cá.

Anotei: "Aos 39 anos, ele parece bem mais magro do que nas fotos antigas. Come, na minha frente, amendoim com Mentex e diz que abandonou o álcool, 'porque faz mal para o estômago'. Tem o olhar perdido mas rútilo dos profetas – e, no fundo, é isso que Glauber se julga, um Jeremias a penar ante a ignorância, a burrice e o reumatismo intelectual que o envolve. Fala com vigor, com indignação, com fúria de patriarca bíblico. Comenta que está pensando em se mudar do Rio e, aproximando-se da janela, grita: 'Isso aqui é um porto velho, um embarcadouro apodrecido que soçobra num mar de merda' ".

FOTO ARQUIVO DO ESTADO

FOTOS ARQUIVO DO ESTADO

Só mais tarde, em encontros fortuitos, é que deu para perceber o efeito cênico que Glauber tirava tanto de suas frases cuidadosamente arquitetadas quanto de sua coreografada mania de discursar para as janelas. Poucas semanas depois, reencontrei-o em São Paulo, aí já no auge da sua crise messiânica de adesão à saída militarista e negociada. Ele estava acuado. O apartamento, num andar altíssimo de um flat na região da Baixa Augusta, descortinava o frenesi noturno da prostituição e da pegação. O cenário urbano daquela São Paulo era especialmente sórdido e sombrio. Só o compositor Jorge Mautner lhe fazia reverente companhia. Glauber discursava. Acabara de visitar Brasília. Fora muito bem recebido nos gabinetes do poder. Ganhou até coluna no comportadíssimo *Correio Braziliense*. Na primeira delas, esparramou seu novo breviário político, acusando Rui Barbosa e todos os seus sucessores (a oposição do MDB, queria ele dizer) da linha "civilista antimilitarista". A civilização brasileira passa pela caserna, escrevia Glauber.

E, então, na opaca noite paulistana, ele repetia seu extravagante catecismo, para a diminuta e silenciosa platéia, atacando a São Paulo "da USP e do Cebrap", a sua Bahia "mesquinha e provinciana" e, é claro, o Rio, "onde minha vida virou um suplício".

– Meus amigos me evitam, dizem que eu estou louco – agitava-se, virado para a metrópole, um orador em seu vertiginoso púlpito.

O assunto loucura o incendiava. "Sou apenas um homem que não se vendeu para a Rede Globo", replicava. "Um homem que não tem compromisso senão consigo mesmo e com a verdade." As frases queimavam-lhe a boca como se fossem brasas, e ele continuava aproximando-se arriscadamente do parapeito. Como das outras vezes, saí de lá sem saber se ele estava louco ou não. Mas um travo amargo cravou-se para sempre na minha imaginação. Via-o caminhar para a janela e, subitamente, se projetar. Fantasiei que Glauber tinha um quê de suicida.

Graças ao emprego de ocasião, no *Correio*, o cineasta de alguns filmes e muitas palavras pôde voltar a acionar seu trabuco giratório. Desafiou a grafia e passou a escrevinhar num linguajar kuryoso, salpykado de k, y e w, metralhando a oposyção e o lyberalysmo e rekrutando o Pays para entrar "na ydade da epopéya". Mirou o MDB e passou a ler com atenção o *Almanaque do Exército*, analisando meticulosamente as promoções das altas patentes. Flertou com a anticandi-

À esquerda, com Hugo Carvana. Abaixo, com Luís Carlos Barreto e Nélson Pereira dos Santos, em 1968. Mais abaixo, com Yoná Magalhães na pré-estréia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1964. No filme, Corisco (Othon Bastos), enfrenta Antonio das Mortes (Maurício do Vale) numa cena antológica do cinema brasileiro. O cenário é árido, monumental. Há uma troca de tiros entremeada com as falas "Se entrega, Corisco!" e "Mais fortes são os poderes do povo", seguida de música de Sérgio Ricardo. *Deus e o Diabo...*, *Terra em Transe* e, quem sabe, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e *Barravento* são os pontos altos de uma obra empapada de política, alegorias revolucionárias e personagens esquemáticos

datura do general Euler Bentes, apoiado pela oposição, mas logo aderiu ao general João Figueiredo, apadrinhado pelo Gênio da Raça Golbery.

Trechinho significativo do novo estilo Glauber, este extraído de seu romance *Riverão Sussuarana* (Record, 1981): "Prometeu Precede a Crucificação Krystan/ Krysto Prometeu Renascido Crucificado/ Pelo Sangue Virginal Materno Batizado/ Nas Mãos dos Profetas Ressucitado/... Os Vivos Seduzidos pela Morte/ No Karnaval da Babylonya/ Enquanto o Profeta Daniel Decifra/ Na Parede de Baltazar as Palavras/ Que a Mão de Deus em Fogo Escreveu/.../ A Ressurreyção de Krysto/ Coincide com a Ressurreição de Moysés/ Que Firmou o Pacto de Paz com Maomé/ Jeová e Alá/ Luz/ Tupan e Xangô/ Ação". Enfim, uma canseira.

Mudou de lado em relação às câmeras em 1979 e levou o seu incansável ventilador para o programa *Abertura*, da TV Tupi — sacudindo o torpor dos domingos à noite com os jorros de sua verborréia anarquizante. Na telinha do Ibope, Glauber fazia ecoar a crise ideológica que flagrou a intelligentsia cabocla às vésperas da anistia, antecipando-se assim, ou talvez anunciando, a tanga ecológica de Fernando Gabeira e o requebro odara de Cateano Veloso. A geração radical dos 60, engordada a mingau de marxismo-leninismo e pronta para "uma ação terrorista total contra regimes escandalosos" (carta de Glauber ao fotógrafo cubano Alfredo Guevara, janeiro de 1962), dava adeus à revolução. Glauber, em vez disso, sonhava em criar o Partido Nacional Popular (PNP) e se lançar ao governo da Bahia.

"Prefiro partir a ficar", escreveu, certa vez, à musa Juliet Berto. "Partir, para mim, é um movimento vital". Partiu, de novo, em 1980, para o segundo desterro. França e depois Portugal, deixando para trás os coleguinhas do ex-cinema novo "chafurdando na lama de sua vida pequeno-burguesa", "colonizados por Havana, Harvard ou o Largo de São Francisco", "machistas e existencialistas reacionários" e, no fundo, no fundo, "loucos por um empreguinho nas novelas da TV Globo".

Em Sintra, sentia-se "mais ou menos em casa, boa cama, boa mesa, bom clima, transromantismo" (a Cacá Diegues, 26 de abril de 1981), fazia planos de filmar, escrevia roteiros, riscava páginas com febril e inconsciente urgência. "O verão começa, a vida só recomeça em setembro", escreveu ao produtor americano Daniel Talbot. Glauber não chegou lá. Se não legou, por escrito, à posteridade, como Getúlio Vargas, uma carta-testamento, deixou imagens que falam por si e por ele, em seu poder poético e elucidatório. Como aquela em que o cangaceiro Corisco escapa da emboscada dos *macacos*, emissários do atraso e da reação, gritando, a plenos pulmões, diante da paisagem surda dos umbuzeiros, que "mais fortes são os poderes do povo". ■

Filmografia

Curtas e médias-metragens: *O Pátio* **(1959)**, *Amazonas, Amazonas* **(1965)**, *Maranhão 66* **(1968)**, *Di* **(1976)**, *Jorjamado no Cinema* **(1977)**.
Longas-metragens: *Barravento* **(1961)**, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* **(1963)**, *Terra em Transe* **(1965)**, *Câncer* **(1968)**, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* **(1968)**, *Der Leone Have Sept Cabezas* **(***O Leão das Sete Cabeças***, 1969)**, *Cabezas Cortadas* **(1970)**, *História do Brazyl* **(co-direção com Marcos Medeiros, 1974)**, *Claro* **(1975)**, *Idade da Terra* **(1980)**

Glauber em plena atividade nos primeiros tempos: um baiano solar e barroco com uma produtora chamada Iglu

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Estréia no Brasil o oscarizável *Além da Linha Vermelha*, de Terrence Malick, uma epopéia que consumiu uma década e muita paciência para ser produzida

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Buda arregaça as mangas

FOTOS DIVULGAÇÃO

Quando, na madrugada de 9 de fevereiro, diante das cortinas de veludo vermelho do Samuel Goldwyn Theater da sede da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em Beverly Hills, Kevin Spacey leu o nome de Terrence Malick entre o dos integrantes da lista mais cobiçada de Hollywood — a dos cinco diretores indicados para o Oscar —, estava posto uma espécie de ponto final numa das viagens mais estranhas da história recente da indústria do cinema.

O silêncio gelado que cercou o anúncio — repetido alguns instantes depois com a leitura da lista de indicados para Melhor Filme — indicou claramente que, se as dezenas de jornalistas presentes no teatro conheciam a trajetória dessa *trip*, eles pouco se importavam: *Além da Linha Vermelha*, a obra de Malick que levou dez anos para ser feita, custou mais US$ 50 milhões, envolveu cinco dezenas de atores, gastou 1 milhão de pés de celulóide e concorre a Melhor Filme, não foi exatamente um sucesso entre a crítica e a mídia americanas, não caiu nas graças de *insiders* — como *Shakespeare Apaixonado*, que, nas palavras do presidente da Academia, Robert Rehme, provocou aplausos até dos mais sisudos acadêmicos logo na primeira exibição em cabine.

Sean Penn em cena do filme: à frente de um pelotão de estrelas

Não, muito pelo contrário. Um punhado de jornalistas saiu no meio da primeira sessão fechada do filme. Críticos importantes, como Janet Maslin, do *New York Times*, e Kenneth Turan, do *Los Angeles Times*, mediram cautelosamente as palavras para dizer que, na melhor das hipóteses, estavam decepcionados com o primeiro filme de Malick em duas dé-

cadas e seu terceiro em toda a extensão de seus 27 anos de trajetória. Longo – quase três horas de duração –, lento, meditativo, costurado por flashbacks, narrativas em *off* e demorados planos do espetacular cenário natural do Pacífico Sul, *Além da Linha Vermelha* é menos um filme sobre a tomada da ilha de Guadalcanal pelos norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial (inspirado pelo livro homônimo e autobiográfico de James Jones, autor que também serviu de base para *A Um Passo da Eternidade*) do que uma *trip* da cabeça de Malick, um barato luxuoso sobre Deus, destino, amor, vida, morte e a intricada trama que a luz dos trópicos faz quando dança sobre o mato alto e as escamas dos camaleões (não é à toa que a extraordinária fotografia de John Toll foi uma das sete indicações da película).

"Não sei se o filme seria recebido com a mesma deferência se fosse assinado por um desconhecido, ou um estreante", confidenciou um observador da indústria. De fato: com 54 anos de idade e meros três filmes a seu crédito – os outros dois são duas obras criticamente laudadas e comercialmente malsucedidas (*Terra de Ninguém*, de 1973, e *Cinzas no Paraíso*, de 1978) –, Terrence Malick (americano de origem libanesa, morador eventual de Nova York, Paris e Austin, Texas) é mais um mito que uma realidade da indústria cinematográfica. Seus atores o descrevem com adjetivos como "bacana", "na dele". A produtora Laura Ziskind, presidente da divisão Fox 2000, que acolheu o projeto depois de uma peregrinação tão épica quanto seu tema, compara Malick a Buda: "Você olha para a cara de Buda e tenta imaginar o que ele está pensando. Voce tem alguma idéia? Nem eu".

Como Malick não fala à imprensa e como se comunica até mesmo com seus assessores mais próximos por meio de bilhetes, é possível reconstituir a estranha jornada de *Além da Linha Vermelha* apenas baseando-se no relato nem sempre esclarecedor dos que trabalharam nele. E não há unanimidade nem mesmo nesse grupo seleto de espectadores.

Por exemplo, todo mundo admite que o projeto teve sua largada com a entrada em cena, em 1988, de Bobby Geisler e John Roberdeau, dois texanos fãs de *Terra de Ninguém* e *Cinzas no Paraíso*, cujo objetivo confesso na vida era "produzir a próxima obra-prima de Terrence Malick". O fato de que tal projeto consumiu uma década, envolveu pelo menos quatro esboços de filmes diferentes e um de uma peça de teatro e terminou com um conflito entre Malick e seus produtores – que só conseguiram crédito em *Linha Vermelha* depois de briga na justiça – mostra os tortuosos caminhos que ele percorreu.

Além da Linha Vermelha (The Thin Red Line), **com Woody Harrelson (abaixo), concorre a Melhor Filme no Oscar deste ano e é a história de um grupo de soldados "que fazem importantes descobertas sobre si mesmos durante a Batalha de Guadalcanal, na Segunda Guerra Mundial". Na verdade, o filme de Terrence Malick (que concorre a Melhor Diretor) não é a primeira adaptação do livro homônimo de James Jones: o crítico Sérgio Augusto lembra** *Heróis para a Eternidade*, **de Andrew Marton, 1964. O fato passou despercebido de grande parte da mídia**

O Que e Quando

Além da Linha Vermelha, **filme de Terrence Malick. Com Sean Penn, George Clooney, Nick Nolte e Woody Harrelson. Estréia prevista para este mês**

Em linhas muito gerais, o que se passou foi um entusiasmo inicial – selado por uma conversa em Paris, a dois passos da casa em que Jones escreveu *Linha Vermelha* e na qual Malick teria descrito sua visão da obra como "algo inspirado por Milton, por Dante, o paraíso terrestre conspurcado pelo veneno da guerra" – seguido por um súbito desencanto, quando o terceiro produtor do projeto, Mike Medavoy (ex-agente de Malick), perdeu seu posto de comando nos estúdios Sony e, com ele, os recursos para financiar a película. O desencanto, por sua vez, deu à luz falsos começos em vários outros roteiros, uma caríssima e abortada produção de uma peça de teatro em Paris, várias leituras das várias versões do script de *Linha Vermelha* por estrelas do porte de Leonardo DiCaprio, Brad Pitt, Nicolas Cage, Sean Penn, Kevin Costner, Martin Sheen.

E, afinal, em 1996, por obra e graça dos estranhos deuses de Hollywood, Medavoy conseguiu levar o projeto para a Fox e Laura Ziskind. Que concordou com um orçamento de US$ 50 milhões e total liberdade criativa, com uma condição: que Malick pusesse em seu filme quantas estrelas fosse possível para garantir a bilheteria. Malick concordou, mas não disse à Fox que as estrelas – de John Travolta a George Clooney – teriam no máximo cinco minutos na tela, se tanto, e que o grosso do filme estaria nas mãos de atores jovens e desconhecidos.

Malick – a essa altura brigado com Geisler e Roberdeau, que ele acusava de conspirar com sua ex-mulher pelo controle de sua carreira – fez mais: jogou fora as 300 páginas do roteiro e passou a guiar seus atores, em locação no noroeste da Austrália, por meio de notas em cartões datilografados. Um personagem (Fife, interpretado por Adrien Brody, que no livro é o alter ego do autor) praticamente desapareceu. Outro – o sargento Stein, que questiona o anti-semitismo de seu comandante – tornou-se o grego Staros, vivido pelo ator Elias Koteas (mas, como o guarda-roupa não teve tempo de fazer alterações, o nome na farda de Koteas ainda é "Stein"...). "Era um sistema muito... fluido de direção", diz o estreante Jim Caviezel, que acabou ficando com um dos principais papéis do filme. "Um sistema aberto. Nunca vi nada igual."

Nem Caviezel, nem a Academia, nem Hollywood poderão ver algo igual tão cedo: Malick confessou a amigos que está "exausto" pela experiência de *Além da Linha Vermelha* – e que esse pode ser seu derradeiro filme.

Palavras que Valem Dólares

Roteiristas conseguem arrancar da Sony um inédito acordo de participação na renda bruta dos filmes que ajudam a consagrar

Numa manhã chuvosa e fria do inverno de Los Angeles, três roteiristas do primeiro time – Nicholas Kazan (*O Reverso da Fortuna*, *Matilda*), Tom Schulman (*Proposta Indecente*, *Sociedade dos Poetas Mortos*) e Phil Alden Robinson (*Campo dos Sonhos*) – saíram em disparada dos estúdios da Sony, no subúrbio de Culver City, rumo às casas e escritórios de 30 colegas de ofício. Kazan, Schulman e Robinson eram mensageiros com uma agradável missão: avisar aos amigos que, depois de 18 meses de negociações, um acordo histórico e sem precedentes acabava de ser firmado entre um grande estúdio (a Sony, que detém os selos de produção Columbia, TriStar e Sony Classics) e um grupo de profissionais que, em muitos aspectos, são a peonagem, os bóias-frias de uma das indústrias mais ricas e perdulárias do mundo – os roteiristas.

Pelo acordo, 33 roteiristas considerados pela Sony "dignos de crédito e com claras credenciais" teriam direito a um percentual – 2% no caso de trabalharem sozinhos e 1% no caso de dividirem a tarefa com outro da lista – da renda bruta dos filmes que escrevessem para o estúdio, acima e além do salário "costumeiro e habitual" estabelecido por seus agentes como remuneração fixa por seu trabalho. Em troca, os 33 comprometiam-se a escrever, em regime de exclusividade, um roteiro para o estúdio nos próximos quatro anos. O acordo é válido até janeiro de 2006.

Quase imediatamente, a cidade começou a sacolejar com a notícia. A maioria dos estúdios achou que a Sony tinha feito um péssimo negócio – afinal, a empresa tinha o perigoso precedente de gostar de jogar dinheiro fora. A maioria dos agentes achou que não achava coisa alguma (afinal, o acordo havia sido negociado diretamente pelos roteiristas...). A maioria dos roteiristas, mesmo os excluídos da lista, achou que se tratava de um momento histórico.

Na verdade, o significado do gesto da Sony é mais importante do que o gesto em si. Este representa um ganho marginal e instável: embora o percentual dos roteiristas seja aplicado sobre a "renda bruta", "renda bruta", para um estúdio, representa a receita menos a participação do exibidor, menos os gastos de marketing, menos os gastos de produção. Apenas estrelas de primeira grandeza (Mel Gibson, Tom Cruise, Harrison Ford, entre outros) têm direito a um percentual da renda efetivamente bruta (no jargão da indústria, "o primeiro dólar") de um filme.

Mas, ao estender aos escritores a mesma consideração que, há anos, oferece a atores e diretores, o estúdio estava dizendo que, cinco décadas depois do fim do esquema patronal – quando todos, de roteiristas a atores, eram trabalhadores assalariados sob contrato com os estúdios –, o verbo se fazia carne, ou melhor, dólar. Porque a verdade é que, apesar de veementes e regulares protestos em contrário – "O roteiro é a alma de um filme", etc. –, o texto de um filme é uma das peças mais frágeis e descartáveis da engrenagem cinematográfica. Intermináveis intervenções, acréscimos e novas versões ao sabor de caprichos de astros, produtores e executivos de marketing são a norma. Freqüentemente, roteiristas do porte de um Robert Towne, Quentin Tarantino e John Sayles são chamados para reescrever cenas específicas ou determinados diálogos de determinados personagens – como foi caso de *Armageddon* e *Crimson Tide*, para dar dois exemplos recentes que contaram com talentos como esses, todos devidamente sem crédito (mas, com certeza, bem pagos).

FOTO KEYSTONE

Quentin Tarantino, um dos roteiristas que freqüentemente são chamados para reescrever cenas específicas ou determinados diálogos: o inédito acordo com a Sony significa a valorização simbólica de uma classe pouco lembrada na hora de colher os louros das produções hollywoodianas. Apesar dos protestos em contrário – "O roteiro é a alma de um filme", "Sem uma boa história não há bons projetos", etc. –, o texto é uma das peças mais frágeis da engrenagem milionária da indústria cinematográfica

Ao pôr o dinheiro – ou, ao menos, a promessa do dinheiro – onde a palavra está, a Sony pode não estar melhorando substancialmente a conta bancária desses 33 roteiristas, mas certamente está melhorando, e muito, o seu conceito de dignidade.

À sombra dos grandes vilões

No centenário de Humphrey Bogart e James Cagney, saem em vídeo alguns de seus melhores sucessos. O grande Edward G. Robinson também é lembrado. Por Jefferson Del Rios

Humphrey Bogart e James Cagney chegam aos cem anos comemorados em filmes preto-e-branco e com um convidado de primeira grandeza: Edward G. Robinson. Que os três já não estejam vivos é apenas uma passageira intromissão da realidade na ficção. Eles continuam impecáveis em cinco dos sete títulos relançados pela Continental Vídeo (tel.: 011/283-5255): filmes das décadas de 30 e 40, quando o gênero de gângsteres rivalizava em popularidade com os musicais e os westerns. A safra posta à venda recebeu a denominação de *Cinema Noir*. A definição, cunhada pela crítica francesa e motivo de discussões bizantinas entre cinéfilos quanto ao direito de uma obra merecer ou não a etiqueta, nomeia, em linhas gerais, o policial de substrato psicológico, alguma temática social e, na forma, marcas do forte cinema expressionista alemão — predominância dos tons claros e escuros e do jogo de sombras e brumas repletas de simbolismos. Rodados geralmente em estúdios que reproduzem trechos de cidades, estações ferroviárias e bares, resistem ao tempo pelo refinamento da fotografia, concisão dos enredos e qualidade dos intérpretes. A série traz *Alma no Lodo* (1930), com Edward G. Robinson e Douglas Fairbanks Jr. (o parceiro de Errol Flynn nas histórias de espadachins); *Inimigo Público* (1931), com James Cagney a caminho da fama ao lado de Jean Harlow; *Balas ou Votos* (1936), com Edward G. Robinson e Humphrey Bogart; *Anjos de Cara Suja* (1938), com James Cagney e Humphrey Bogart; *Heróis Esquecidos* (1939), com James Cagney e Humphrey Bogart. Há duas exceções no tempo e na qualidade: *O Rei dos Facínoras*, feito 30 anos depois, em 1960, com Ray Danton; e *O 3º Homem* (1949), com Orson Welles, Joseph Cotten, Alida Valli e Trevor Howard, indiscutível obra-prima. Dirigido pelo inglês Carol Reed, é mais complexo, construído com maestria e premonitório. Em uma Viena ocupada por russos e ingleses, um gênio do crime faz jogo duplo, prenunciando a guerra fria. E o vilão é Orson Welles.

Mas o fato é que estamos no centenário de Bogart e Cagney. Se Bogart, um filho da classe média alta, nascido no Natal de 1899, em Nova York (ele sempre reclamou de não ter uma festa só sua para comemorar), é um semideus a cada reprise de *Casablanca*, Cagney também resiste bravamente no coração dos admiradores. Não por acaso, o cinema prestou-lhe tributo chamando-o em 1981, aos 83 anos, para fazer *Ragtime*, com direção de Milos Forman. O injustiçado da história é Edward G. Robinson (1893-1973), um dos reis do gênero, mas que quase desapareceu. Apesar de melhor ator, não irradiava a aura sedutora dos colegas que podiam transitar por outros gêneros (Cagney fez até musicais memoráveis). Nascido na Romênia como Emmanuel Goldenberg, quando Hollywood decidiu rebatizá-lo de forma mais comercial, fez questão de manter o "G." como um sinal da raiz judaica. Homem culto, colecionador de pintura, era o oposto de George Raft — outra lenda —, que, criado em cortiços nova-iorquinos, sempre manteve amizades duvidosas.

Há dados culturais e ideológicos nas fitas antigas de gângsteres. Os malfeitores usam uma linguagem rude, agressiva, mas sem a boçalidade do *fuck you* que inunda os diálogos cinematográficos atuais. É verdade que Humphrey Bogart criou um subdialeto mastigado e difícil, mas isso era compensado com um toque pessoal que agradava. O sapateador e dançarino — e durão — Cagney não ficava atrás.

Outra particularidade das histórias é a velha combinação de castigo e redenção: o crime jamais compensa. O lado moralista e irreal do *the end*, imposto por ligas de decência e autocensura, era o desafio ao talento do diretor. Na diferença, o clássico ou a rotina. A violência explícita, igualmente vedada, conduzia a saídas nos moldes da tragédia grega, onde as mortes ocorrem fora de cena, ou a sutis alterações de foco. O açougue geral (que viria, triunfante) era impensável. Mas esses artifícios dramáticos continuam impressionando. A maioria dos filmes, alguns assinados por diretores de renome, como Raoul Walsh, testemunha uma era que se acreditou dura, mas romântica. Não é bem verdade, mas Hollywood nunca precisou dela.

De cima para baixo, Bogart, Robinson, Cagney e cena de *O 3º Homem*, de Carol Reed, com Orson Welles: recuperação de mitos e filmes impecáveis

FOTOS REPRODUÇÃO

Acervo na rede

Filmes terão trechos no site da Funarte e podem ser comprados no *BRAVO! Shopping*

O Departamento de Cinema e Vídeo da Funarte está informatizando o seu acervo. As fichas de papel dão lugar a um sistema de catalogação eletrônico com registro completo das fichas técnicas e das sinopses – além do cadastro das especificações técnicas da gravação de imagem e som – de cada filme. O acervo do Decine (que começou a ser formado em 1937, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo) tem mais de 2.800 títulos, dos quais cerca de mil estarão disponíveis na recém-criada home page da instituição (www.decine.com.br.) – 65 deles foram transpostos para vídeo e terão trechos disponíveis no próprio site. Essa primeira fase do projeto, com o patrocínio da Petrobrás e da Eletrobrás, vai ser inaugurada no dia 11 deste mês, com a exposição fotográfica *Meio Século de Cinema no Brasil* (Palácio Gustavo Capanema, Rio, tel. 021/297-6116), contando os primeiros 50 anos da cinematografia no país. Os vídeos podem ser comprados no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com. – RENATA SANTOS

Vídeos disponíveis no site: o cinema brasileiro recuperado

Bacia dos egos

Vestidos usados por estrelas no Oscar são leiloados em Nova York

Para aproveitar a publicidade em torno da edição deste ano do Oscar, a Christie's de Nova York promove no dia 18 deste mês o leilão *Unforgettable: Fashion of the Oscars*, com modelos usados por atrizes na cerimônia. Sharon Stone, Madonna, Cher, Jodie Foster, Vanessa Redgrave, Emma Thompson e Uma Thurman, entre outras, doaram vestidos assinados por estilistas como Armani e Valentino para o acontecimento, que terá renda revertida para a Fundação Americana para Pesquisa da Aids. Entre os destaques, o vestido rosa de tafetá criado por Nolan Miller e usado por Elizabeth Taylor em 1986 e o preto de seda feito por Richard Tyler para Julia Roberts em 1990. – RICARDO CALIL, de Nova York

Os vestidos de Elizabeth Taylor e Julia Roberts (preto)

FOTOS MAURO DOMINGUES / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO /

Fôlego oxigenado

Fernando Meirelles filmará *Domésticas* e quer produzir um longa por ano

As criadas da peça homônima de Jean Genet simulam a morte da patroa em um cerimonial movido pelo ódio e a fascinação que ela lhes inspira. As protagonistas de *Domésticas*, de Renata Melo, não chegam a tanto. Mesmo assim, causaram o impacto necessário para que o espetáculo fosse uma surpresa na temporada teatral do ano passado, em São Paulo, e agora esteja nas mãos do diretor Fernando Meirelles. *Domésticas* é o longa-metragem de estréia da O2 Filmes, de Meirelles, conhecida como a maior produtora de publicidade do país. "Queremos transformar a O2 num pólo de cinema em São Paulo, produzindo pelo menos um longa-metragem por ano", diz o diretor. Até dois por ano, talvez, porque estão prontos os roteiros de *Pedro Malasartes* (com Fernanda Montenegro e Osmar Prado sob a direção de Paulo Morelli) e o de *Cidade de Deus*, projeto que Meirelles prepara desde que comprou os direitos do romance-reportagem de Paulo Lins sobre a favela carioca de Jacarepaguá.

CHRISTIE'S IMAGES, LTD / DIVULGAÇÃO

Da esq. para a dir., Claudia Missura, Lena Roque e Renata Melo na peça *Domésticas*, agora filmada por Meirelles (à direita)

Até agora, o humor de televisão foi uma constante na trajetória de Meirelles, arquiteto de formação que, em 1985, acompanhou como câmera e montador o *Repórter Ernesto Varella* (personagem de Marcelo Tass). Em seguida, criou e dirigiu para a TV Cultura o *Castelo Rá-Tim-Bum*, programa infantil que recebeu medalha de ouro do New York Film and TV Festival, nos Estados Unidos, e mais sete prêmios internacionais. A estréia no cinema aconteceu em 1998, ao dirigir *O Menino Maluquinho 2 – A Aventura*, um novo exercício humorístico.

O excelente Lauro Escorel é o fotógrafo de *Domésticas*, que Meirelles, valendo-se do senso de rapidez típico da publicidade, quer dirigir em 24 dias, em parceria com Nando Olival, para ter o filme na próxima Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro. Em julho, o diretor já estará participando de outro projeto: convidado por Walter Salles e a produtora Vídeo Filmes, planeja dirigir *Se Eu Fosse Você*, comédia romântica com Malu Mader e Alexandre Borges. – BEATRIZ ALBUQUERQUE

SHAKESPEARE, O FILME

Shakespeare Apaixonado, com direção de John Madden e roteiro co-assinado por Tom Sttopard, consegue a invejável proeza de ser apenas razoável

Por Hugo Estenssoro, de Londres

As possibilidades de fazer um bom filme sobre Shakespeare são mínimas. A tarefa do escritor é solitária por definição, mesmo tratando-se de um dramaturgo que vai construindo as suas peças ao longo dos ensaios. Camões e Cervantes, pelo menos, foram aventureiros que arriscaram a vida em terras longínquas. Comparativamente, Shakespeare, como bom filho de um fabricante de luvas de província e competente fornecedor assalariado de peças de teatro, teve uma vida burguesa para vitoriano algum botar defeito: os episódios mais dramáticos que se conhecem a seu respeito são o casamento, aos 18 anos, com uma mulher oito anos mais velha e grávida de três meses (a quem deixou em seu testamento a sua *segunda* melhor cama) e a morte prematura do filho Hamnet, com "n" mesmo. Do resto se sabe pouco e mal. Daí o elegante enredo de um dos últimos contos de Borges: um homem aceita receber, em sua memória, as memórias do cidadão William Shakespeare e termina compreendendo que elas nada lhe dizem sobre Shakespeare, o gênio.

De fato, até a engenhosa audácia criativa de Anthony Burguess falhou na hora de fazer um roteiro sobre o "doce bardo de Avon". E não é que falte interesse em Shakespeare, o homem. A sua casa em Stratford é visitada por 2 mil pessoas todo dia, e os turistas japoneses rompem em prantos sob seu teto. Além do mais, o público de língua inglesa — que, hoje em dia, define o gosto mundial, o que, cem anos atrás, acontecia com o de língua francesa — ainda acredita que a obra de Shakespeare é seu patrimônio natural. Numa pesquisa de opinião recente, mesmo os britânicos mais tenuemente educados elegeram Shakespeare como o "homem do milênio". Apesar das dificuldades, um filme razoavelmente feito sobre ele era um sucesso esperando acontecer.

Aconteceu, e o filme chama-se *Shakespeare Apaixonado*. O enredo tem a banalidade que só um produtor de Hollywood pode perpetrar impunemente. O jovem dramaturgo (Joseph Fiennes), 29 anos, está a sofrer um "bloqueio criativo" enquanto tenta escrever uma peça com o desajeitado título *Romeu e Ethel, A Filha do Pirata* sob forte pressão financeira. Uma bela moça da alta sociedade (Gwyneth Paltrow) o procura para realizar sua vocação de atriz, e, para fazê-lo, tem de se fantasiar de menino, pois a justiça acaba de proibir a presença de mulheres no tablado. Os seus amores ateiam fogo na inspiração do poeta, não sem a ajuda do rival Christopher Marlowe, que lhe fornece melhor enredo ao mesmo tempo que sugere mudar o título para *Romeu e Julieta*. A paixão e a peça triunfam simultaneamente.

Nessa altura dá para ver que o produto final tem pouca relação com o "tratamento" hollywoodiano. O irônico detalhe de Marlowe, entre muitos outros (alguns eruditos já atribuíram a obra de Shakespeare a Marlowe), delata uma personalidade superior. Trata-se de nada menos que Tom Sttopard, o melhor dramaturgo tcheco de língua inglesa e co-roteirista do filme. Nos idos de 1966, Sttopard pôs em cena dois personagens de *Hamlet* numa peça chamada *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, iniciando assim a trajetória do mais sofisticado e intelectualizado autor teatral da atualidade. Sttopard teve a brilhante modéstia de aceitar a proposta hollywoodiana para fazer um roteiro que só ele poderia escrever, cheio de alusões históricas e literárias, mas sem renunciar ao populismo cinematográfico. A produtora americana, a Miramax, teve o raro bom senso de deixá-lo trabalhar em paz e de transferir a filmagem para a Grã-Bretanha, com atores ingleses. Tudo indica que, neste mês, se cobrirá de Oscars. Merece.

Joseph Fiennes no papel do jovem bardo de Avon: banalidade hollywoodiana, toques eruditos

Shakespeare Apaixonado, de John Madden. Roteiro de Tom Sttopard e Marc Norman. Com Joseph Fiennes e Gwyneth Paltrow. Estréia prevista para este mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

No Brasil

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
A Fortuna de Ned (*Waking Ned Devine*, Grã-Bretanha, 1998), 1h31. Comédia.	O estreante Kirk Jones, vindo dos comerciais, que também assina o roteiro.	Um trio de veteranos do palco e da televisão britânicos – **Ian Bennen** (*foto*), David Kelly, Fionnula Flanagan – mais os jovens mas desconhecidos Susan Lynch e James Nesbitt.	Num vilarejo perdido nos cafundós da Irlanda, dois velhos amigos (Bennen, Kelly) tramam, com a ajuda da mulher de um deles (Flanagan), uma verdadeira conspiração para que a fortuna vinda de uma bilhete premiado de loteria fique com os paupérrimos habitantes do local.	É mais uma deliciosa comédia britânica, com o toque que só o humor inglês tem: humano, delicado, intimista.	No elenco de tarimbados atores de teatro (idade média: 65 anos), que é como uma bem afinada e ensaiada orquestra de câmara. Repare também no "elenco" de extras – são os verdadeiros habitantes da localidade de Cregneash, na ilha de Man, um vilarejo tombado pelo patrimônio histórico britânico.	"Diferentemente da maioria dos filmes sobre a loteria, *A Fortuna de Ned* é sobre generosidade, e não sobre ganância desvairada. E, embora não tenha o gume cortante de *Ou Tudo ou Nada*, divide com ele o charme de tornar imensamente divertido o espetáculo de um bando de marmanjos pelados." (*New York Times*)
O Viajante (Brasil, 1998), 1h57. Drama.	Paulo Cezar Saraceni é cinemanovista. Em 1962, *Porto das Caixas* inaugurou a trilogia dedicada ao escritor mineiro Lúcio Cardoso. Vieram em seguida *A Casa Assassinada*, de 1971, e *O Viajante*.	Marília Pêra, **Jairo Mattos** (*foto*), Nelson Dantas, Leandra Leal, Fausto Wolff e participação especial de Milton Nascimento.	Na festa de sua padroeira, uma cidade do interior de Minas Gerais recebe a visita de um perigoso forasteiro (Jairo Mattos). Don'Ana (Marília Pêra), viúva e orgulhosa, e a bonita menina Sinhá (Leandra Leal) se encantam com o visitante, que envolve o criminoso Mestre Juca (Nelson Dantas) em sua trama.	*O Viajante* transpõe com sucesso para o cinema o clima psicologicamente rico da prosa de Lúcio Cardoso. Como nos livros do escritor, cada gesto, cada expressão, cada palavra são significativos. O roteiro adaptado é de Saraceni.	Na fotografia de Mário Carneiro, que valoriza a paisagem do interior de Minas Gerais. A interpretação de Marília Pêra também é destaque: a atriz se sai bem num papel difícil e arriscado.	"Em *O Viajante*, Saraceni filma exatamente como Lúcio Cardoso escreveu o livro. Períodos longos/planos longos; barroquismo decadentista/fotografia e direção de arte equivalentes; capítulos acronológicos/montagem idem; ritmo romântico e denso/trilha sonora também." (João Carlos Rodrigues, revista *Cinemais*)
Um Copo de Cólera (Brasil, 1999), 1h10min. Drama.	O estreante em longas Aloísio Abranches, 38 anos. É dele o curta *Porta Aberta* (1989), com Marieta Severo e produção de Flávio Tambellini, que repete a parceria.	**Julia Lemmertz** e **Alexandre Borges** (*foto*) formam o par da trama.	Os embates existenciais, psicológicos e amorosos de um casal. Ele é um homem amargo e anti-social que vive isolado em uma chácara. Ela, uma mulher urbana, enquadrada socialmente.	O próprio diretor encarou a missão de adaptar o romance de Raduan Nassar para as telas. Fiel ao texto original, a preocupação maior foi não perder, na transposição para as imagens, a poesia e o estilo do autor.	Na produção impecável do filme – que custou R$ 800 mil e foi rodado em um mês, num sítio em Vargem Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro.	"Para falar a verdade, resisti muito à idéia de ter meus livros filmados. O que me levou a ceder foi a motivação autêntica que senti nos dois jovens diretores que me procuraram." (Raduan Nassar – referindo-se também a Luiz Fernando Carvalho, diretor de *Lavoura Arcaica* –, *Folha de S. Paulo*)
3º Festival Internacional de Recife De 12 a 20.	Até o fechamento desta edição, a lista oficial dos filmes selecionados não tinha sido divulgada.	Bruno Garcia, Teresa Freire e Dira Paes estão à frente do novo longa de Sílvio Tendler, *Retrato Falado de Castro Alves*. O filme, escolhido para abrir o festival, trata, com uma linguagem cinematográfica original, da poesia e dos amores do poeta.	Um dos mais novos do país, o festival de Recife chegou a atrair, no ano passado, um público capaz de ocupar os 2 mil lugares do Teatro Guararapes, onde os filmes são exibidos. Neste ano, além da programação noturna, há a Sessão Première, à tarde, com ênfase no cinema comercial.	Além de chamar a atenção para os filmes, o festival movimenta o mercado local. Uma das novidades desta edição é a 1ª Feira de Produtos e Serviços Audiovisuais do Norte-Nordeste, com produtoras, distribuidoras e fornecedores de equipamentos de cinema e vídeo.	Em **Traição** (*foto*), o primeiro longa-metragem da produtora Conspiração Filmes, que adapta três histórias de Nelson Rodrigues: *O Primeiro Pecado* (de Arthur Fontes), *Diabólica* (de Cláudio Torres) e *Cachorro!* (de José Henrique Fonseca). O filme participa do festival.	"Um filme animador: divertido, inteligente e competente como poucos. *O Primeiro Pecado* é um primor de sutileza e economia narrativa." (José Geraldo Couto, *Folha de S. Paulo*, sobre *Traição*)
Mostra Jean-Luc Godard De 26/3 a 8/4, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.	O cultuado e controvertido cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard em todas as suas fases.	Alguns atores entraram para a cinematografia de Godard: Jean-Paul Belmondo está em *Acossado* (com Jean Seberg), *Uma Mulher É uma Mulher* e *O Demônio das Onze Horas*, e Jean-Pierre Léaud em *A Chinesa*, *Made in USA*, entre outros.	Godard é o cineasta da revolução, por excelência. Muitos de seus filmes tratam das mudanças políticas e comportamentais dos anos 60. Ao rever os diversos filmes, o distanciamento mostra quanto o cineasta foi crítico dos revolucionários. O melhor exemplo é *A Chinesa*, de 1967.	**Acossado** (*foto*), de 1959, pode ser considerado filme-manifesto da nouvelle vague, o movimento cinematográfico francês também encabeçado por Truffaut, Chabrol, Malle, Rivette, entre outros que procuravam subverter as regras do academicismo com novas propostas estéticas e narrativas.	No filme *A Chinesa*, que não tem cópia disponível em vídeo e será exibido, e em toda a mostra de vídeo paralela à de cinema, com filmes como *O Demônio das Onze Horas*, *Masculino e Feminino*, *Made in USA* e *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela*.	"Não tentarei comunicar pela via escrita a alegria física e a dor física que sentimos em determinados momentos de *Acossado* e de *Viver a Vida* àqueles que não as sentem." (François Truffaut, trecho de crítica publicada em 1962)
Volta por Cima (*Living Out Loud*, EUA, 1998), 1h93. Comédia dramática.	O disputadíssimo roteirista Richard LaGravenese estreando como diretor.	Holly Hunter, **Danny DeVito** (*foto*), a rapper Queen Latifah, Elias Koteas.	Abandonada pelo marido, uma mulher da alta classe média de Manhattan (Hunter) procura refazer sua vida com a improvável ajuda do porteiro de seu prédio (DeVito), da cantora de um clube de jazz que freqüenta (Latifah) e de um encontro fugaz com um estranho (Koteas).	LaGravenese pode muito bem ser o Chico Buarque de Hollywood – poucos cineastas têm um "lado mulher" tão desenvolvido, tão preciso, tão rico. Suas personagens femininas estão entre as mais bem escritas e resolvidas dos últimos anos.	No inesperado (e inusitado) número musical que LaGravenese planta bem na metade do filme e que serve tanto como entreato, *divertissement* e revelação.	"Hunter se identifica aguda e sensivelmente com o caleidoscópio de facetas da sua personagem. LaGravenese é um dos melhores roteiristas da atualidade, e seu filme é repleto de atmosfera e emoção." (*Boston Globe*)
Patch Adams, O Amor é Contagioso (EUA, 1998), 1h50. Comédia dramática.	Tom Shadyac, em seu primeiro trabalho fora do neopastelão que o consagrou (a série *Ace Ventura*, *O Mentiroso*).	**Robin Williams** (*foto*), mais a estreante Monica Potter.	Um estudante de medicina (Williams) marcado por suas próprias experiências nas mãos de psiquiatras insensíveis decide mudar radicalmente seu *approach* profissional, trazendo compaixão e humor para o convívio com os pacientes. Baseado na vida real do dr. Hunter "Patch" Adams.	Por Williams, em mais um papel que mistura humor e drama, e por Shadyac, um dos responsáveis pela ressurreição da chanchada hollywoodiana, agora aventurando-se por uma seara mais ambiciosa.	Nas piadas visuais, quase todas saídas da livre colaboração entre Williams e Shadyac.	"Sem vergonha de ser meloso e emocionalmente manipulador, o filme *Patch Adams* é uma comédia dramática agressivamente emotiva que vai enfurecer os críticos mas cair no gosto do grande público." (*Variety*)

No Exterior

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
71th Academy Awards (Oscar/99). Comédia-drama de proporções eventualmente épicas. Dia 21.	Gilbert Cates produz a cerimônia pela nona vez (um recorde nos 71 anos da festa); Louis Horvitz é o diretor da transmissão; o produtor Robert Rehme é o presidente da Academia.	De **Fernanda Montenegro** (*foto*) ao italiano Roberto Benigni, passando por ingleses (Ian McKellen, Emily Watson, Judy Dench, Brenda Blethyn), australianos (Cate Blanchett, Geoffrey Rush) e os americanos de praxe.	Três filmes sobre a Segunda Guerra (*O Resgate do Soldado Ryan*, *Além da Linha Vermelha* e *A Vida É Bela*), dois sobre a era elizabetana (*Shakespeare Apaixonado* e *Elizabeth*) e dois sobre a fantasia de filhos sobre o pai (*Central do Brasil* e *A Vida É Bela*).	O Oscar é ainda a maior festa do cinema. E, pela quarta vez, com ativa participação do Brasil: *Central do Brasil* concorre a Melhor Filme Estrangeiro, e Fernanda Montenegro, a Melhor Atriz.	Em 71 anos de Academia, nenhum filme sobre o Holocausto passou pelo Oscar sem ganhar alguma coisa. Isso é um bom sinal não apenas para *A Vida É Bela*, mas também para o documentário *The Last Days*, da Fundação Shoah, de Steven Spielberg. E, infelizmente, um obstáculo formidável na trajetória de *Central do Brasil*.	"Os Oscars sempre celebraram o fato de que o cinema é uma linguagem internacional – neste ano este elemento apenas ficou mais visível." (Gilbert Cates).
Rushmore (EUA, 1998), 1h33, Comédia.	O jovem (28 anos) Wes Anderson, em seu segundo projeto (o primeiro foi o independente *Bottle Rocket*, de 1997) como diretor e co-roteirista (com o mesmo Owen Wilson de *Rocket*).	O estreante Jason Schwartzman, de 21 anos (filho da atriz Talia Shire e sobrinho de Francis Ford Coppola), mais o veterano **Bill Murray** (*foto*) e a sobrevivente de *The Postman*, Olivia Williams.	Péssimo aluno, mas mestre de relações públicas, Max (Schwartzman) faz o que pode para não ser expulso da cara e exclusiva escola particular Rushmore, onde é bolsista. Williams é a professora que se torna o objeto relutante de sua paixão juvenil, e Murray é seu rival no amor da moça.	A rara exceção numa temporada de comédias grossas, Rushmore é original, sutil e inteligente – um *A Primeira Noite de um Homem* para o fim do século.	Na trilha musical, que reúne ocultas pérolas *sixties*, do Who aos Faces.	"Graças a Anderson – e seu co-roteirista, Owen Wilson – e sua habilidade em combinar generosidade de espírito com atenção a detalhe, *Rushmore* é um filme ao mesmo tempo anticonvencional e clássico, para ser visto com prazer por anos e anos." (*Boston Globe*)
Payback (EUA, 1999), 2h04. Drama policial.	O roteirista Brian Helgeland (Oscar em 1998 por *Los Angeles, Cidade Proibida*), estreando na direção.	**Mel Gibson** (*foto*) – que também produziu o filme e, no meio das filmagens, literalmente assumiu o controle criativo da obra –, Deborah Unger, Gregg Henry, David Paymer, Kris Kristofferson.	Traído pela mulher (Unger) e pelo parceiro (Henry) e dado como morto, o pistoleiro Porter (Gibson) volta à cena do crime decidido a vingar-se de tudo e todos. *Remake* de *Point Blank*, de John Boorman (1967), ambos inspirados pelo livro *The Hunter*, de Richard Stark (pseudônimo de Donald Westlake).	A estirpe – o livro de Westlake, o filme de Boorman – é boa. E ainda existe o atrativo de Mel Gibson ingressando pela vertente *neonoir*.	No conflito entre a visão de Helgeland (estilizada, meticulosa) e Gibson (direta, barulhenta, comercial).	"Debaixo do brilho polido de todo herói da tela existe um vilão frio e cruel morrendo de vontade de aparecer. Na maior parte de *Payback*, é isto que acontece com Mel Gibson." (*Chicago Tribune*)

(*) Com Redação

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE TRAIÇÃO: CAROLINA FERNANDES/DIVULGAÇÃO / CENTRAL DO BRASIL: PAULA PRANDINI

Um teatro para a inveja dos deuses

O Colón, templo histórico da ópera em Buenos Aires e símbolo da cultura argentina, abre sua temporada de gala

Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires

Por mais que pareça o único símbolo da ópera em Buenos Aires, o Teatro Colón teve seus precursores no século passado. Em 27 de setembro de 1825 dava-se no Teatro Coliseo a primeira encenação de uma ópera completa na cidade, *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Na época da inauguração do novo Colón, continuavam em atividade muitos outros teatros de variada importância e qualidade, como o Teatro del Opera, o de Variedades, o Politeama Argentino, o San Martín, o Nacional, o Odeon, o Marconi — este apelidado de Colón do Oeste. Mas tantas luzes foram empalidecendo ou mudando de matiz: ante o sucesso do novo teatro de ópera, muitos abandonaram o gênero em favor da dramaturgia, ou simplesmente desapareceram fisicamente. Mas foi lento esse processo, e só recentemente, por volta da década de 50, o Colón se tornou o único e indiscutível templo lírico, além de deter o cetro também da dança clássica, embora tenham se multiplicado e diversificado ao longo dos anos as salas que acolhem os bailarinos.

O Colón foi inaugurado em 1908, na data nacional argentina, 25 de maio. Os planos iniciais foram adiados mais de uma década, e a construção parecia incomodar os deuses, que se esmeraram em alongá-la. O certo é que, em 1888, o antigo Colón fechou as portas, abriu-se licitação e escolheu-se um projeto do engenheiro Francisco Tamburini. Por contrato, tudo deveria estar

A sala principal do Teatro Colón, inaugurado no início do século (abaixo), é o palco nobre da ópera em Buenos Aires

FOTOS SUPERSTOCK / REPRODUÇÃO

pronto em 30 meses, já que se planejava inaugurá-lo em 1892, ano das celebrações do quarto centenário da descoberta da América. Mas só 18 anos depois o prédio foi concluído. As histórias em torno dos homens que o levaram a cabo bem merecem ser vistas como o enredo de uma daquelas *black novels* americanas. Com a morte de Tamburini, seu sucessor, Victor Meano, resolveu que o projeto tinha de ser melhorado. Ao longo de vicissitudes econômicas que fizeram pender de um fio — literalmente — o futuro da ópera na Argentina, a municipalidade entrou em cena e, com sua ajuda, o teatro pôde enfim ser terminado.

Mal despontava o século e, quando os portenhos começavam a acreditar que o teatro passaria mesmo do estágio de quatro (enormes) paredes e um teto, Meano foi assassinado, em 1904. O sobressalto foi grande, dado que, na época os assassinatos, ainda não haviam sido banalizados pela TV. Por fim, em 1908, um arquiteto belga chamado Júlio Dormal conseguiu que o teatro abrisse as portas ao público para a festa de 25 de maio.

Essas passagens de mão em mão não conseguiriam ser escondidas pelos livros que contam a história da casa de espetáculos. O resultado de um troca-troca nada voluntário, antes guiado indefectivelmente pelas decisões arquitetônicas da Parca, é de um ecletismo absoluto, ou seja: um exterior em que predomina um estilo ático foi combinado — segundo as palavras de Victor Meano — com "as características gerais da Renascença italiana, a boa distribuição e a solidez próprias da arquitetura alemã e a graça, a variedade e a extravagância de ornamentação características da arquitetura francesa".

Mas é possível traçar um itinerário que permita um passeio turístico pelo teatro. Alguns dos salões são de fato belos, no estilo pomposo dos palácios europeus, como o Salão Dourado, em que ainda se dão concertos e palestras, e o Salão dos Bustos. Ao todo, um edifício que merece o olhar detido do turista, e inclusive o do argentino em sua própria casa. A sala tem uma planta em forma de ferradura e corresponde aos grandes teatros europeus construídos em meados do século passado, tais como a Ópera Garnier de Paris e a Ópera de Viena. Similitude que não tem apenas um aspecto estético, mas vincula-se à necessidade de copiar formas já provadas. Nesse sentido, a ferradura e o céu raso em forma de cúpula garantem ao teatro uma acústica extraordinária, famosa entre músicos e cantores do mundo inteiro.

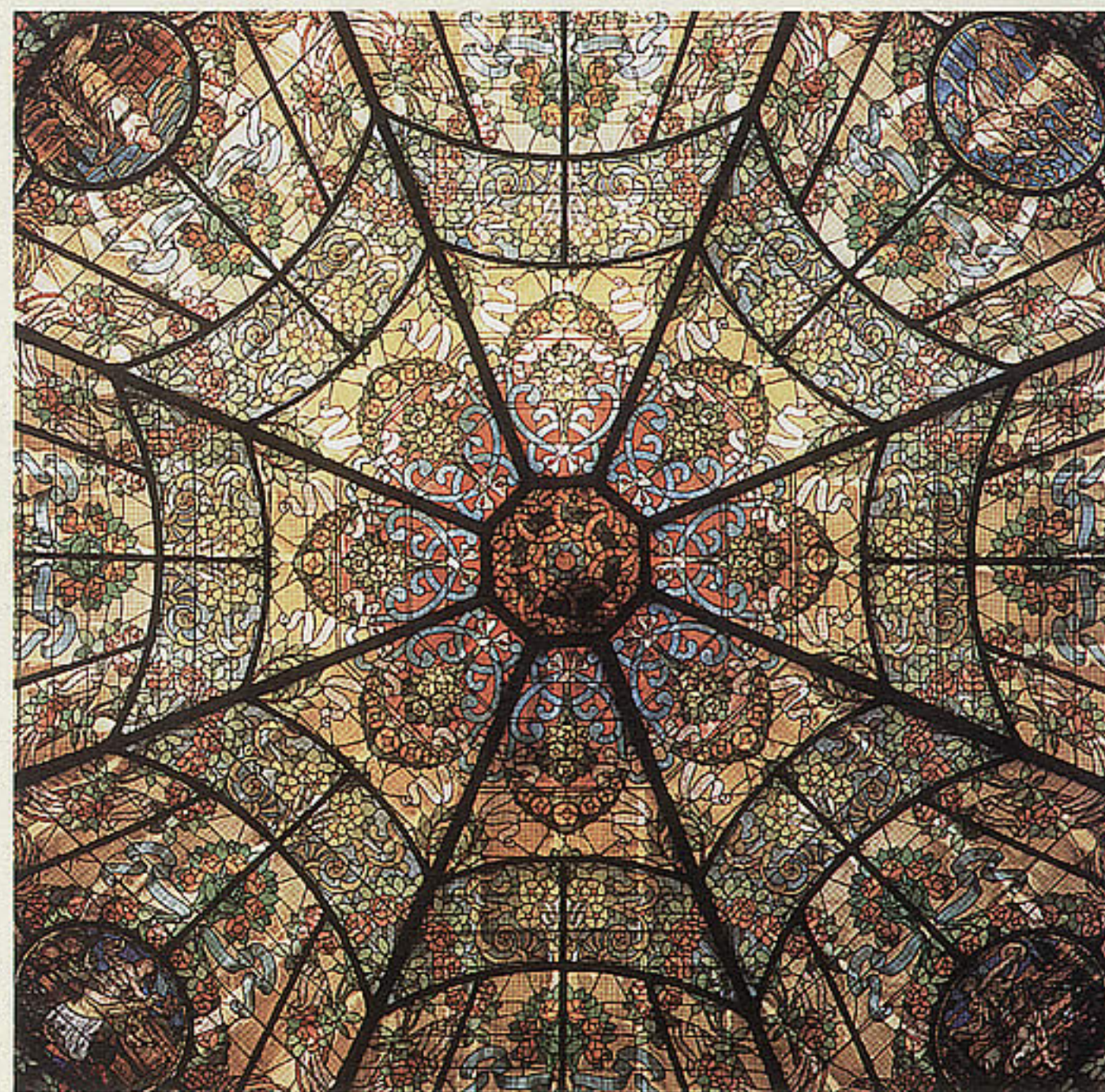
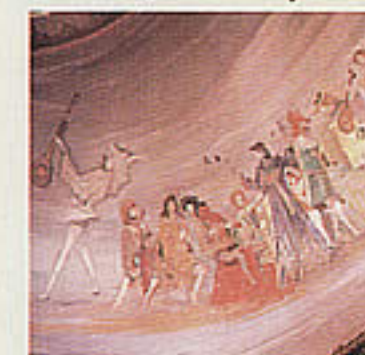
Mas talvez o mais espetacular seja a iluminação, a enorme aranha de 600 lâmpadas que coroa a sala e atrai os olhares do público. E é provável que os momentos mais fascinantes no teatro sejam aqueles segundos em que, antes de abrir-se a cortina, aquelas centenas de luzes vão baixando muito lentamente, como que buscando não surpreender ninguém com a escuridão total. Em seguida, a arquitetura cede lugar ao palco, mas, no gesto de olhar para cima e deter-se no brasão de luzes, também chamam a atenção as pinturas da cúpula. Foram feitas por Raúl Soldi em 1966, para substituir as originais, de autoria de Marcel Jambon, deterioradas na década de 30. Segundo certa mitologia portenha, costumava-se colocar gelo no centro da cúpula para refrigerar a sala, de modo que a umidade e o frio haviam diluído as imagens primevas.

Os amantes da ópera em Buenos Aires vivem dias de expectativa: conseguirão afinal assistir à diva June Anderson, que abre a temporada do Teatro Colón no papel de Violleta, em *La Traviata*? Nas duas vezes em que deveria se apresentar no teatro, em *Lucia de Lamermoor* e *Norma*, a cantora frustrou o público. Acima, vitral de origem francesa, decorado com motivos mitológicos, que recobre o hall de entrada, cujas portas são protegidas por uma marquise de ferro

FOTO REPRODUÇÃO

Conquanto o olhar desprevenido seguramente recorde com maior detalhe a imponência da sala, bem mais que os avatares de Madame Butterfly ou de Escamillo, a história de um teatro se constrói, indubitavelmente, no catálogo de espetáculos que ficam na memória. É esse catálogo, tão pessoal, tão recortado, tão fictício, que, numa seqüência de mitos, configura uma maneira de contar o Teatro Colón. Constróem-no as cenografias, as obras, as anedotas. Com o capricho de um catálogo, podem-se então assinalar certos pilares sobre os quais erguer uma das possíveis histórias do teatro destes últimos anos. Uma maravilhosa *Elektra*, de Richard Strauss, interpretada em 1995 por Hildegard Behrens, que em 1998 também foi a Brünnhilde no *Crepúsculo dos Deuses*, quarta ópera da tetralogia de Wagner. Um *Wozzeck*, de Alban Berg, também em 1995; a visita de Plácido Domingo há um ano, no papel de Sansão, com a Dalila da argentina Cecilia Díaz; as repetidas apresentações de William Christie e Les Arts Florissants; em 1997 a chilena Cristina Gallardo-Domas recriando uma memorável Suor Angelica numa mesma noite com as duas outras obras que formam o *Tríptico* de Puccini; no ano passado a Ópera de Kirov com uma impecável versão de *Jovanschina*.

Menção à parte merece talvez o espetáculo lírico mais importante dos anos recentes, por sua calidez e qualidade, pela orquestra e pela música, pela perfeita combinação de vozes: *A Coroação de Popea*, de Claudio Monteverdi, ópera dirigida por René Jacobs, interpretada por muitas vozes, entre elas as de Cecilia Díaz, Michael Chance, Virginia Correa Dupuy, Anna-Caterina Antonacci, Graciela Oddoni, Víctor Torres, todos excelentes. Música com instrumentos originais (um clavicórdio veneziano do século 17 e várias réplicas) pelo Ensemble Concerto Vocale. Essa orquestra foi criada originalmente para promover o repertório de música de câmara vocal dos séculos 17 e 18, assim como a ópera barroca. Um acontecimento que, sem dúvida alguma, deixou um marco na história musical de todos aqueles que tiveram a felicidade de presenciá-lo.

Neste ano, a temporada lírica começa muito cedo, e com expectativas mais inflamadas do que nunca. Em 7 de março, June Anderson — se as Fúrias não se importarem, se ela não entrar em pânico — será a Violetta na *Traviata* dirigida por Guido Guida e com regência de Alejandro Chacon. Certamente trata-se de uma aposta de peso, a de convidar a diva a cantar na primeira ópera da temporada. Já no início dos anos 90, o diretor de teatro Sergio Renan havia programado com ela uma *Lucia di Lamermoor*, afinal suspensa por motivos obscuros e desculpas pouco convincentes por parte da soprano. Em agosto de 1995, a diva chegou a Buenos Aires para cantar pela primeira vez a *Norma*. "Quando um cantor muito famoso estréia num papel importante" — diz Renan —, "torna-se um acontecimento internacional no universo da ópera. Assim que se soube que June Anderson faria a *Norma* em Buenos Aires, foi tal a expectativa que quase todos os periódicos dedicados ao meio operístico mandaram correspondentes e muitos ingressos foram vendidos em vá-

Feita de grandes atrações e algumas lendas, a história do Teatro Colón nestes anos recentes continua à altura de seus melhores momentos: no ano passado, Plácido Domingo brilhou no palco como Sansão, assim como Hildegard Behrens encarnou uma poderosa Brünnhilde em *O Crepúsculo dos Deuses*, depois de ter protagonizado uma excelente *Elektra*, em 1995. Na sala principal, a iluminação é dominada por um enorme lustre (no alto, à direita, descido para manutenção), com mais de 600 lâmpadas, que baixam lentamente no momento da abertura das cortinas. Sobre o lustre, a cúpula é adornada com pinturas (acima, um detalhe) do artista argentino Raúl Soldi, feitas na década de 60, em substituição aos adornos originais. As figuras pintadas por Soldi retratam músicos e atores em grupos que se entrelaçam, em torno da cúpula, pela imagem de uma espécie de duende vestido de branco

FOTOS REPRODUÇÃO

Onde e Quando

La Traviata, de Verdi – com June Anderson e Carlos Ventre; direção de Guido Guida e regência de Alejandro Chacon; dias 7, 9, 10, 11, 12, 13. _Othello_, de Verdi – com José Cura e Verónica Villarroel; direção de Piergiorgio Morandi e regência de Beni Montresor; dias 18, 20, 23, 25 e 27/4. _Aurora_, de Héctor Panizza – com María José Farré, Darío Volonté, Víctor Torres; direção de Bruno D'Astoli e regência de Eduardo Rodríguez Arguibel; dias 11, 14, 16, 18 e 20/5. _Pelléas et Mélissandre_, de Claude Débussy – com Fredericka von Stade, Divier Henry, François Le Roux; direção de Armin Jordan e regência de Jorge Lavelli; dias 22, 25, 27 e 29/6. _La Bohème_, de Puccini – com Mirella Freni e Luis Lima; direção de Mario Perusso e regência de Grischa Asagaroff; dias 10, 13, 16, 21e 24/7. _Mefistofele_, de Arrigo Boito – com Samuel Ramey, Fabio Armiliato, Cristina Gallardo-Domas; direção de Zoltan Pesko; dias 6, 8, 10, 12 e 14/8. _Cosi Fan Tutte_, de Mozart – com Dagmar Schellenberger, Diana Montague, Herbert Lippert e Håkan Hagegård; direção de Leopold Hager e regência Daniel Suárez Marzal; dias 24, 27, 29 e 31/8. _La Ciudad Muerta_, de Erich Wolfgang Korngold – com Cynthia Makris e David Pittman-Jennings; direção de Stefan Lano e regência de Roberto Oswald; dias 17, 19, 21 e 23/9. _El Cónsul_, de Gian-Carlo Menotti – com Susan Bullock e Luis Gaeta; regência de Gian-Carlo Menotti; dias 26, 29 e 31/10 e 4 e 6/11. _Salome_, de Richard Strauss – com Renate Behle e Tom Fox; direção de Stefan Lano e regência de Roberto Oswald; dias 16, 18, 21, 24 e 26/11. _Lucia de Lamermoor_, de Donizetti – com Mariella Devia e Alfredo Kraus; direção de Reinaldo E. Censabella e regência de Constantino Juri; dias 7, 11, 15 e 19/12. Teatro Colón – calle Cerrito, 618, 1.010, tel. 00-54-1/382-8924. Internet: http://colon.is.com.ar. Buenos Aires, Argentina

rias partes do mundo." Mas Anderson finalmente não cantou. "Durante os ensaios" – prossegue o furioso relato do diretor – "seu mau humor foi crescendo à medida que se aproximava a data da estréia. De repente, ela desapareceu. Não era encontrada em seu hotel, deixou os ensaios, criando uma atmosfera de comoção geral. Felizmente encontrei uma substituta, dado que tudo parecia possível. Se bem que fosse praticamente inconcebível que ela partisse sem fazer o papel, era possível, por exemplo, que não se apresentasse para todos os espetáculos; então, era imprescindível dispor de uma substituta. Eis senão quando, para nosso alívio inicial, June Anderson apareceu para um dos ensaios que precedem o ensaio geral e cantou até chegar ao ponto culminante do primeiro ato: *Casta Diva*, uma das árias míticas de Maria Callas. Ali parou. No dia seguinte, mandou um atestado médico. Fugiu de medo. Essa mulher é um exemplo de como, por detrás das vaidades dos cantores de ópera, também se escondem medos inimagináveis. Quando se anunciou, na noite de estréia, que em lugar de June Anderson estaria a soprano tal, ouviu-se a comoção da sala inteira. Enfado. Violência. Nunca esquecerei."

Passado o susto, fazendo figa para que a história não se repita, talvez possamos afinal ouvir La Anderson. A temporada continuará com um programa variado e muito atraente. Algumas visitas importantes criam grandes expectativas: Fredericka von Stade, Jorge Lavelli, Mirella Freni como *La Bohème*, Stefan Lano, Cristina Gallardo-Domas, Alfredo Kraus numa versão de *Lucia de Lamermoor* que fecha a temporada. À *Traviata* se seguirá *Othello*, um começo ideal para os amantes de Verdi. O restante da temporada, como a arquitetura do teatro, será heterogêneo: óperas argentinas, européias, montagens nacionais e produções estrangeiras, obras antigas e contemporâneas. Em agosto, em meados da temporada, o diabo visitará o teatro. Um *Mefistófeles* de Arrigo Boito, cantado por Samuel Ramey. Não será, porventura, o mesmo que na década de 60 assustou aquele gaúcho? O que construiu com seu relato uma das obras mais importantes da literatura gauchesca, o *Fausto* de Estanislao del Campo: "Como a eso de la oración,/ aura cuatro o cinco noches,/ vide una fila de coches/ contra el tiatro de Colón (...) Cuando compre mi dentrada y dí güelta... Cristo mio!/ Estaba pior el gentío/ que una mar alborotada./ Era a causa de una vieja/ que le había dado el mal.../ – Y si es chico ese corral/ a qué encierran tanto oveja?". Versos que, na sua forma de quase impossível tradução, relatam o espanto de um gaúcho ao ver a multidão apinhada em torno de uma velha senhora que passara mal à porta do teatro.

Acima, desenho de um suporte para iluminação feito pelo arquiteto Júlio Dormal. À esquerda, vista do Salão Dourado, revestido com lâminas de ouro, que é usado para concertos e exposições, como a de figurinos de óperas. Abaixo, fachada principal do teatro, voltada para a calle Libertad

A Prata da Casa

Centro Experimental do Colón apresenta obras contemporâneas

Além da programação que contempla o grande repertório operístico, o Teatro Colón mantém o Centro Experimental de Ópera e Balé, voltado para a produção de espetáculos contemporâneos. Veja a programação deste ano:

La Vuelta de Tuerca, **de Benjamin Britten – direção musical de Gerardo Gandini e encenação de Rubén Szuchmacher; dias 22, 23, 28, 29 e 30 de maio.**

Tenebrae, **de Alejo Pérez-Pouillez y Alejandro Tantanian – direção musical de Alejo Pérez-Pouillex e encenação de Rita Cosentino; dias 28 e 29/8 e 3, 4 e 5/9.**

Desasociego **– de Ana Lara y Alcaforado, com direção musical de Gerardo Gandini e encenação de Pina Benedetto; dias 9, 10, 15, 16, 17/10.**

Sin Voces, **de Marcelo Delgado e Elena Vinelli, com direção musical de Marcelo Delgado e encenação de Emilia García-Wehbi; dias 20, 21, 26, 27 e 28/11.**

FOTOS REPRODUÇÃO / ANTÔNIO GUSMÃO/TYBA

A herança utópica

A obra do maestro e compositor Cláudio Santoro, que morreu há dez anos e completaria 80 em novembro, confirma-se acima de qualquer contestação

Por Regina Porto

Cláudio Santoro não escreveu para a posteridade, como dizia fazer Villa-Lobos. Dez anos depois de seu desaparecimento, no entanto, sua música se firma como produção incontestável, e seu nome, como o segundo mais importante da música brasileira deste século. Santoro vive. Outro bordão não revestiria melhor seu testamento musical, sua biografia conturbada, sua inabalável fé nas utopias. O depoimento da viúva Gisèle Santoro, responsável pela associação cultural que leva o nome do maestro, converge para a perenidade da sua existência: "Cláudio não deixou nada, só deixou música", diz. Ele é a herança e um paradoxo, um autor ainda a ser redimensionado. Na cisão modernista, foi Oswald e foi Mário. Na classificação poundiana, foi mestre, foi inventor, foi diluidor. E foi um só.

Cláudio Santoro não foi um homem comum. Morreu há exatos dez anos — 27 de março — e da única maneira com a qual talvez "simpatizasse" (sua hipocondria era cômica): fazendo música, dirigindo um ensaio da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. A real gravidade da notícia de seu infarto só foi pressentida pelo gato Rosnovski, que era dado a passear pelas partituras e havia adotado o maestro como dono. O desespero dos seus miados deu o verdadeiro alarme: Santoro já estava morto. Completaria 70 anos alguns meses depois, em 23 de novembro.

Como boa parte do patrimônio musical brasileiro, a história de Cláudio Santoro não se encontra nos livros, mas dispersa em recordações pessoais. A morte inesperada desse homem vigoroso, bem-humorado, que dizia ver discos voadores, fez da mulher, 20 anos mais jovem, a depositária de um passado

Cláudio Santoro (à direita, nos anos 70) mesclou coerência política e criatividade artística, consolidando uma obra ainda a ser dimensionada

FOTOS ACERVO DA FAMÍLIA

que, sem ela, se perderia no esquecimento. Sua memória hoje concentra-se na Associação Cultural Cláudio Santoro, fundada em 1995 pela viúva com a colaboração de amigos do meio político e musical. O acervo — incompleto, já que boa parte do material está esgotada ou se perdeu — reúne gravações, pinturas, correspondência pessoal, partituras originais. O pequeno "museu vivo" ocupa uma sala comercial alugada em Brasília, sem recursos de recuperação ou preservação, e nenhum apoio institucional.

O tributo a Santoro prevê o lançamento em disco, da Funarte, da ópera *Alma*, estreada no ano passado no Teatro Amazonas, de Manaus; a edição crítica da integral de suas sinfonias pelo maestro Sílvio Barbato, com bolsa da Fundação Vitae; a reedição da *Suíte Sul América*, e a difusão da série *Memória*, com gravações remasterizadas, pela associação. Um catálogo de obras está sendo organizado pela pianista Jeannette Alimonda. Desde a morte do marido, Gisèle Santoro organiza *in memoriam* o Seminário Internacional de Dança de Brasília, que em julho chega à sua 9ª edição. Na noite de gala deste ano, haverá a entrega da Comenda de Mérito Cultural Cláudio Santoro a várias personalidades culturais — outra forma de homenagear o músico que, em vida, não dissociou seu *métier* das outras artes, de seu meio ou de seu tempo.

Nascido em Manaus e educado no Rio, Santoro ligou-se a muitas formas do pensamento. Era marxista. Estudou cinema na Sorbonne, em Paris, e com mesmo interesse lia filosofia, freqüentava museus. Fazia telas abstratas — a mãe ensinava pintura — e chegou a expor na Maison de Litographie francesa. Em Moscou, acompanhava ensaios do Bolshoi e já escrevia música para balé muito antes de conhecer Gisèle, coreógrafa carioca e *maître* de dança, sua segunda mulher. Um dia, na Fundação Brasileira de Balé, no Rio, ela dançou seus *Prelúdios*. "Devo ter dançado muito inspirada. Foi amor à primeira vista." Casar-se-iam em pouco tempo, em 1963. Com o golpe militar de 1964, levariam uma "vida cigana" por quase 26 anos.

À direita, Cláudio Santoro rege a Orquestra Sinfônica de Moscou, na Sala Tchaikovsky do lendário Conservatório de Moscou, em 1957. Nascido em Manaus e criado no Rio, Santoro cedo se ligou ao Partido Comunista, e a militância política perpassaria toda a sua trajetória. Esteticamente, cultivou o realismo socialista proposto pela Conferência dos Músicos de Praga. Profissionalmente, sofreu perseguições: em 1948, foi impedido de se integrar à Orquestra Sinfônica Brasileira; nos anos 50, foi deposto da direção musical da Rádio Clube por pressão de Carlos Lacerda. Por duas vezes foi impedido de entrar nos Estados Unidos. A opção marxista do maestro levou-o ao exílio depois do golpe militar de 1964, quando teve seu apartamento invadido várias vezes. Santoro só voltaria ao Brasil 26 anos depois, abrindo mão de se aposentar como professor da Universidade de Mannheim, na Alemanha

Cláudio Santoro conjugou como ninguém as atividades de compositor, maestro, professor e militante político. Na arte e no caráter, era regido por princípios firmes — daí as privações, as dificuldades e os sacrifícios que enfrentaria. Pessoa sem veleidades, era capaz de abrir mão de um bom salário para preservar o talento intacto; de perseguir um ideal utópico ao preço de um estigma, o de comunista; de abdicar de um mecenato da família Guinle ao ser sabatinado ideologicamente ("Minhas idéias, essas não estão à venda", teria dito). Conheceu a fome, dormiu no chão, perdeu tudo várias vezes. "Era um homem incorruptível", diz Gisèle. "E arcou com todas as conseqüências das suas convicções." Foram ameaças de prisão, fugas mirabolantes, clandestinidade, exílio. E golpes de politicagem que minariam sua paz em tempos pós-abertura. "Ele, que tinha lutado a vida inteira, aí não resistiu", diz a viúva.

Tudo foi intenso na vida desse homem que tinha o futuro e a tecnologia como paradigma — ainda que desmitificasse a técnica em favor da imaginação. Na música, um imaginativo Santoro sucedia a si mesmo a cada nova fase. Foi o primeiro dodecafonista num país que nem sequer conhecia o atonalismo. Como seria, depois, o primeiro nacionalista sem compromissos com o poder. Fez também música concreta, aleatória e eletrônica. Na sua escrita, um *cluster* ou um simples acorde de dó maior ganha personalidade — pesem aí sua ideologia e suas idiossincrasias. Como compositor, difícil qualificá-lo. Mas por toda a sua obra perpassam o inconformismo, a densidade e a força retórica.

Santoro deixou quase 500 títulos, entre sinfonias e música de câmara, concertos e cantatas, lieder clássicos e canções bossa-nova, peças eletrônicas e música de cena (como a trilha de *O Saci*, de Rodolfo Nanni, o primeiro longa de animação brasileiro). Foi o maior sinfonista do país e, no gênero, poucos no mundo chegaram ao opus 14, como ele. Compunha e ouvia música 24 horas por dia. Escrevia muito, compulsivamente, sempre direto no papel vegetal. Criava pânico em candidatos instrumentistas, esboçando peças de confronto na hora. Não alimentava o mito da inspiração; dizia-se "artesão".

Na sua biografia, são enciclopédicos os estudos de composição com a lendária Nadia Boulanger, em Paris, com bolsa do governo francês; as aulas de regência com Eugène Bigot; a carreira de maestro na Europa; os muitos prêmios internacionais — incluindo o Lili Boulanger, que teve como jurados Sergey Koussevitsky, Aaron Copland e Igor Stravinsky. E enciclopédicos uns tantos erros históricos a seu respeito. O mais propagado é o de ter sido iniciado no dodecafonismo por H.-J. Koellreutter, professor alemão fixado no Brasil. Ao contrário, foi Santoro — que praticava intuitivamente a técnica dos 12 sons sem conhecê-la — quem estimulou Koellreutter a retomar o método de Schoenberg. Juntos, liderariam o revolucionário movimento Música Viva da década de 40.

Sobre seu passado político, mesmo publicações especializadas não vão além da alusão. E aqui, vista em retrospectiva, sua figura de artista vai à triste dimensão da figura heróica. Santoro filiou-se ainda jovem ao Partido Comunista, para o qual chegou a escrever "canções para companheiros mortos" e um hino. Em 1948, engajou-se na Conferência de Compositores de Praga, da qual adotou a estética do realismo socialista. Por suas ligações com a ex-URSS, foi vetado nos Estados Unidos — em 1946, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, não pôde entrar no país; em outra ocasião, só obteve visto como conferencista por pressão do governo brasileiro; e, em 1981, já desligado do partido, foi extraditado no aeroporto de Nova York.

No Brasil, as retaliações políticas foram proporcionais ao seu reconhecimento internacional. No final dos anos 40, proibido de assumir um posto na Orquestra Sinfônica Brasileira (que ajudara a fundar), Santoro teve de arrendar uma fazenda para sobreviver. Nos anos 50, foi deposto do cargo de diretor musical da Rádio Clube — emissora montada por Samuel Wainer — por pressão de Carlos Lacerda. E, nos 60, viu-se às voltas com o Exército. "Nós tivemos o apartamento invadido pelos militares, perdemos tudo, móveis, livros. E era muito fácil: era só assinar a favor", diz Gisèle. O medo maior de Santoro era de que, à caça de documentos subversivos, destruíssem sua obra. Foi quando decidiu se exilar. Voltaria somente 13 anos depois, em 1978, quando faltava pouco para se aposentar pela Universidade de Mannheim, na Alemanha. "Ele voltou para o sonho interrompido", diz Gisèle.

Era tarde. Embora reafirmasse ideais socialistas, estava desiludido com os regimes totalitários. Da "era Santoro", que, de 1964 a 1965, implantou uma revolução multidisciplinar na Universidade de Brasília, restava só a utopia: artistas e cientistas que defendiam uma formação pedagógica completa haviam sido dispersados. "Ele não se conformava com a forma como era tratado no Brasil", diz Gisèle. Mas aquela era sua última chance, ele mesmo di-

Acima, Cláudio Santoro em foto de 1975. Abaixo, à esquerda, o professor em ação na Universidade de Mannheim, em 1976. Dono de um talento múltiplo, Santoro estudou cinema em Paris e era também pintor. Na sua formação musical, iniciada como violinista, destacam-se os estudos de composição com Nadia Boulanger, em Paris, e de regência com Eugène Bigot. Entre os prêmios internacionais inclui-se o Lili Boulanger, tendo como jurados Sergey Koussevitsky, Aaron Copland e Igor Stravinsky. Geralmente apontado como discípulo do dodecafonismo divulgado no Brasil por H. J. Koellreutter, foi Santoro quem estimulou Koellreutter a retomar o método de Schoenberg. Nos anos 40, os dois se uniriam no movimento Música Viva

zia, de "fazer os filhos brasileiros".

A família formou um clã Santoro: Gisèle Louise hoje é bailarina na Alemanha; Alessandro, cravista na Holanda; e Cláudio Raffaello, engenheiro de som e produtor de rap famoso em Brasília. Do primeiro casamento, Sonia é artista plástica, Letícia trabalha com teatro de bonecos. Ao morrer, Cláudio Santoro repetiria o pai, um imigrante italiano que venerava aquele filho-prodígio que, com seu violino, colaborava no sustento da família de 15 irmãos: não veria o futuro dos filhos.

Membro-fundador da Academia Brasileira de Música e do Departamento de Música da Universidade de Brasília, seu corpo foi velado, durante quatro dias, no Panteon. Morto, teve honras de estadista. O esquife foi coberto pela bandeira nacional, e o cortejo seguiu num carro da Polícia Militar. Por exigência da viúva, o trajeto fez um desvio para o Teatro Nacional, para que os funcionários pudessem se despedir do amigo. Cláudio Santoro hoje é um busto na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, e nome de dois auditórios, em Brasília e em Campos do Jordão (SP). Na Europa, o maestro ouvira dizer que "atrás da boa cultura, vêm os bons negócios". Aqui, sua morte rendeu um disco-brinde da Coca-Cola. Um belo disco, aliás.

A obra de Cláudio Santoro (acima, em fevereiro de 1989) soma quase 500 títulos, incluindo 14 sinfonias, música de câmara, concertos, canções bossa-nova e peças eletrônicas. As homenagens a Santoro já programadas prevêem o lançamento em disco de sua única ópera, *Alma*, e a edição crítica da integral de suas sinfonias pelo maestro Sílvio Barbato. Estão previstas também a reedição da *Suíte Sul América* e a edição de um catálogo de obras organizado por Jeannette Alimonda. A associação cultural que leva seu nome, mantida pela viúva, Gisèle Santoro, vem tentando viabilizar a série *Memória*, com gravações remasterizadas de sua obra. À direita, Santoro compondo, em foto dos anos 40

A Obra Permanente

Músicos comentam a música e a trajetória de Cláudio Santoro

"Tudo o que o Cláudio fez foi sempre muito honesto. Era um homem de um caráter muito forte. Mesmo na época em que teve conflito comigo por causa do Partido Comunista — que por um lado era avançado e por outro proibia o que era esteticamente avançado —, ele sempre se comportou de um modo muito correto. Ele não fez concessões ao mau gosto do público que freqüentava seus concertos. Sempre seguiu aquilo que julgava estética e politicamente correto. Um homem de coerência." — H.-J. Koellreutter, professor de música

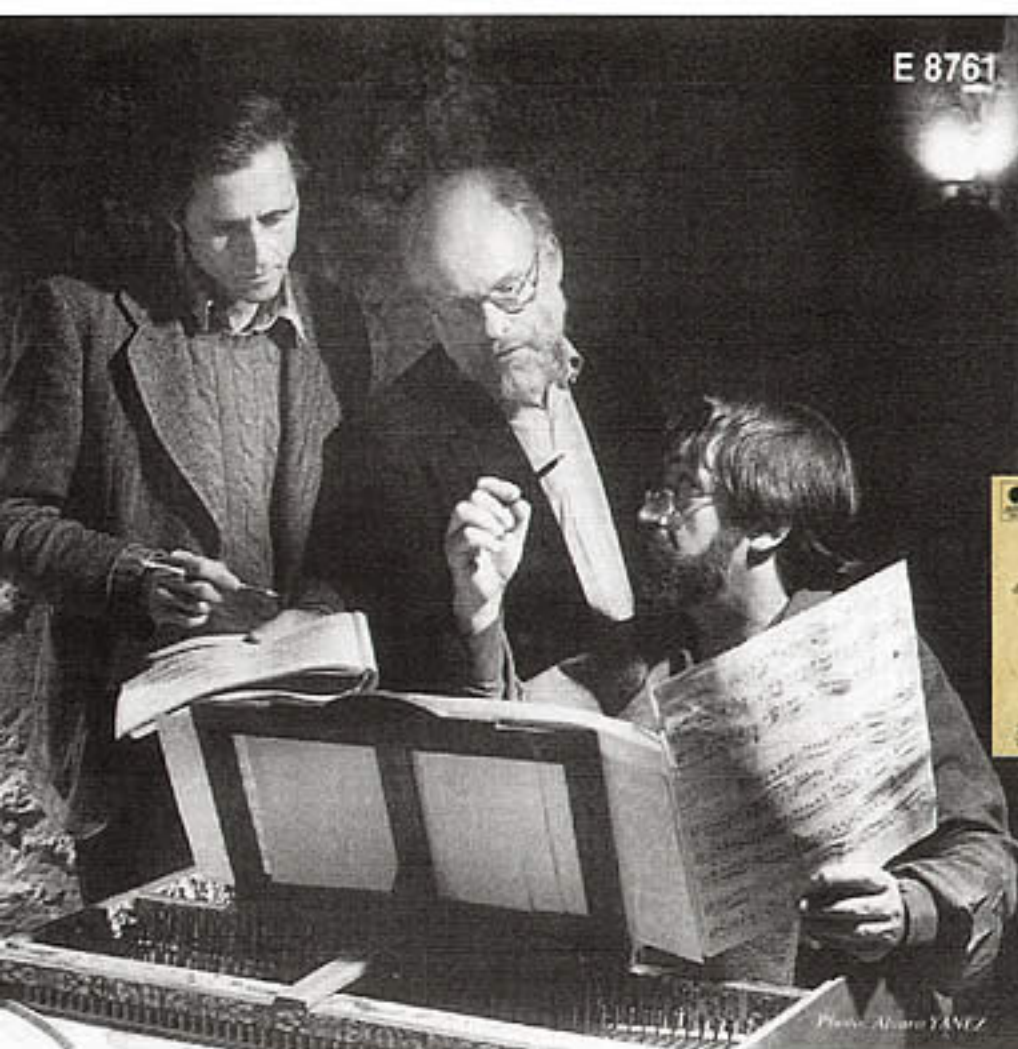
"Santoro é um universo. Teve dogmatismos políticos, mas na música foi aberto a todas as tendências — algumas impostas, outras adotadas por razões puramente estéticas. Dos compositores brasileiros, foi o que mais abordou diferentes estilos da música contemporânea. Não fez música nacionalista por ufanismo, mas para contradizer a experiência dodecafônica, condenada em 1948 pelo partido. Era um pacifista. O tema da paz aparece várias vezes na sua música, como no *Canto de Amor e Paz* e na sua *4ª Sinfonia*, intitulada *Da Paz*, uma obra magistral." — Lutero Rodrigues, maestro

"Ele teve um percurso pendular. Saiu do pensamento estritamente serial dos anos 40 para a estética socialista dos anos 50 e para a música eletroacústica dos anos 60. Nos anos 70, retomaria os mesmos valores de eficiência, rigor formal e orquestração precisa que ele havia negado. A primeira fase é mais interessante. Foi quando somou materiais do nacionalismo a conteúdos, espectro harmônico e configuração melódica do serialismo. Isso criava uma tensão musical, um atrito interno entre duas forças. É o caso de sua *1ª Sonata para violino e piano*." — Tato Taborda, compositor

"Santoro pertence à estirpe dos grandes clássicos. Eu o comparo a Prokofiev e a Shostakovitch. Ele domina o universo das formas e das linguagens, não é um experimentador. E, quando experimenta, faz a afirmação definitiva de uma técnica nova. Nunca fez pura divagação estética ou teórica. A força de sua comunicação musical é muito grande. Sua obra tem, na própria origem do pensamento musical, o componente da permanência. É uma obra para ficar, embora seja pouco tocada. A ópera *Alma* é uma obra sólida do repertório lírico contemporâneo, comparável a *Lulu*, de Alban Berg. Sua música ainda está por ser descoberta." — Edino Krieger, compositor

Os sons quase clandestinos de uma estrela barroca

Jordi Savall, Tom Koopman e Hopkinson Smith executam peças de Marin Marais para viola de gamba

Capa do CD (acima); à esq.: Smith, Koopman e Jordi Savall: interpretação informada

O terceiro livro de peças de Marin Marais para viola de gamba, de 1711, contém, originalmente, 134 peças repartidas em oito suítes. Por sua extensão, o livro raramente era executado na íntegra, e os intérpretes faziam suas escolhas próprias segundo o humor de cada peça – e também de maneira a obter um conjunto equilibrado. No novo CD da Auvidis, que contém as suítes números 1, 4 e 7 desse livro, é esse espírito que norteia a seleção feita por Jordi Savall (à viola de gamba), Tom Koopman (ao cravo) e Hopkinson Smith (à teorba e ao violão barroco). Os nomes dos intérpretes garantem leituras fiéis aos princípios de interpretação barrocos e à sonoridade escura dos instrumentos originais – a viola é inglesa, de 1697, a teorba e o violão são de Flandres, do século 18, e o cravo é uma réplica de original do século 17 –, que transporta o ouvinte para um outro universo acústico. O trio, dos mais considerados e premiados em todo o mundo quando se trata de interpretações historicamente informadas, revive o espírito de reverência à música como um princípio que transcende qualquer imediatismo, superior mesmo ao virtuosismo individual. São essas questões centrais na concepção de Marin Marais, compositor cuja trajetória inspirou o filme *Todas as Manhãs do Mundo*. – LUIZ S. KRAUSZ

Bom retorno

Parceiro de Vinicius, de Torquato Neto (poeta maior da tropicália) e, surpreendentemente, de Glauber Rocha, Jards Macalé – uma figura atípica da MPB – está com disco novo que leva seu nome. Autor de preciosidades como *Movimento dos Barcos*, com Capinam, e *Vapor Barato*, com Wally Salomão, cantada por Gal Costa na seqüência final do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles, Macalé continua fiel às suas melhores qualidades: o lirismo nas canções românticas e o bom humor no samba. Como intérprete é um ator que inventa sonoridades e recria fraseados. Finíssimo Jards. – JEFFERSON DEL RIOS

Mahler por Boulez

Pierre Boulez vem há alguns anos empreendendo o portentoso projeto de gravar a integral de Mahler, e sua mais recente conquista é o registro da *9ª Sinfonia*, à frente da Sinfônica de Chicago, recém-lançado pela Deutsche Grammophon. Se Mahler pode ser considerado um artista da transição entre o romantismo tardio e a vanguarda da segunda escola de Viena, sua angustiada *9ª Sinfonia*, escrita sob o impacto da morte iminente, é um ponto culminante no avanço em direção ao modernismo. Neste sentido, a obra é próxima a Pierre Boulez, *spiritus rector* da vanguarda do século 20. – LSK

Trilha da transição

Apesar de considerado um grupo menor do pop dos anos 80/90, o Depeche Mode lança a coletânea *Singles 86–98* com pelo menos uma dúzia de clássicos, entre 21 faixas. *Strangelove*, *Never Let Me Down Again*, *Behind the Wheel*, *It's No Good* e *Little 15* recuperam a importância dessa banda inglesa, uma autêntica representante do movimento EBM (Electronic Body Music), que fez a transição do rock para o tecno. Um de seus primeiros sucessos, *Everything Counts*, com forte influência do quarteto alemão Kraftwerk, aparece em versão ao vivo. – ANTONIO PRADA

Brahms impecável

Os ensolarados quintetos *Op. 111 para viola e quarteto de cordas* e *Op. 115 para clarinete e cordas* estão entre as obras mais importantes de Brahms – de quem só se conhecem obras importantes, já que sua implacável autocrítica o levava a destruir tudo o que não considerasse digno de levar seu nome. Este CD da Harmonia Mundi traz leituras do impecável Melos Quartett ao lado dos franceses Gérard Caussé, à viola, e Michel Portal, à clarineta, em leituras calorosas que ficam com certo sotaque latino ao carregar na expressividade e enfatizar o dionisismo sublimado do compositor. – LSK

A torrente da geléia geral

Caixa com 11 CDs de Gilberto Gil, que cobrem período de 1966 a 1977 e incluem dois inéditos, ilustra seu ecletismo primordial

FOTO EDUARDO SIMÕES

A caixa com 11 CDs *Ensaio Geral* (Universal) espelha a prolixidade de Gilberto Gil num período de exceção política e ultra-excitação na cultura e nos comportamentos – os anos 60 e 70. Impressionam a "geléia geral" musical e poética de Gil no período e sua força inesgotável para digerir e transmitir desde as formas mais brasileiras até os rocks mais descabelados. Misturando discos célebres, como *Expresso 2222*, de 1972, compilações de faixas raras ou inéditas (em *Satisfação* e *Viramundo*) e a trilha sonora do filme *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, a caixa de CDs cobre uma década: da estréia com *Louvação*, em 1967, até uma turnê em 1977, incluindo baiões (*Eu Só Quero um Xodó*), frevos (*Frevo Rasgado*), blues (*Can't Find My Way Home*), sambas (*Meio de Campo*), rocks (*Back in Bahia*), maracatus (*Maracatu Atômico*) e tropicalismos (*Marginália II*). A pesquisa feita pelo produtor Marcelo Fróes é admirável. É claro que maluquices libertárias como *Questão de Ordem* ficaram datadas. E o entusiasmo levava a improvisos intermináveis, como os mais de 13 minutos de *Brand New Dream*. Mas o fluxo musical de *Ensaio Geral* é o de um rio caudaloso, em que a total interação de Gil com o violão (ouçam-se *Expresso 2222* e *Oriente* no CD ao vivo e inédito *Viramundo*) chega a surpreender e ajuda a explicar seu célebre ecletismo rítmico e melódico. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Gilberto Gil (à esq.): década inicial da carreira é coberta por coletânea de CDs (acima)

Samba de raiz

Consta que J. B. da Silva, o célebre sambista Sinhô, autodidata no piano, fez sambas usando só as teclas pretas: era mais lúdico e fácil de tocar. A tonalidade inusitada marcou o recém-nascido samba, mas não só ela. Neste *É Sim, Sinhô*, o grupo Lira Carioca e a dupla de cantores Clara Sandroni e Marcos Sacramento empreendem uma volta ao Sinhô de raiz, com base em consulta às gravações e partituras originais, sob a direção musical de Fernando Sandroni. Os cantores mostram-se faceiros: só com manha se podem entoar músicas como *Jura*, *Burucutum*, *Gosto que me Enrosco* e outras pérolas. – ALB

Dois prodígios

Um raro registro do talento de Evgeny Kissin aos 13 anos de idade é o CD do selo Revelation com os concertos 12 e 20 de Mozart, que o jovem prodígio toca ao lado de Vladimir Spivakov e dos Virtuoses de Moscou. Marcas dessa leitura reluzente são a ambigüidade entre o classicismo e o romantismo e o inconfundível som cristalino então já produzido pelo pianista – hoje, aos 27 anos, ele corresponde plenamente às expectativas criadas à sua volta na época. O CD tem como pequena surpresa duas delicadas invenções para piano do próprio Kissin, em que ecos de Shostakovitch misturam-se com os de Bach. – LSK

Choro novo

Do suingue rasgado de Elza Soares, em *Formosa* (Baden Powell e Vinicius), ao animadíssimo "cariocatu" de Pedro Luís, em *Carrapato* (João Lyra e Paulo Cesar Pinheiro), o primeiro CD do grupo Rabo de Lagartixa surpreende não só pelo virtuosismo dos músicos, mas também pela criatividade dos arranjos do velho choro. O grupo mistura estilos, tendo o choro como bússola, e recria clássicos como *Melodia Sentimental*, de Villa-Lobos. O CD inclui composições da nova turma do choro, como *Brincadeiras de Quintal*, de Bilinho Teixeira, ou *Joãozinho na Gafieira*, de Luís Felipe de Lima. – RENATA SANTOS

Fora de série

Obra de 1973 até recentemente existente apenas em raro LP da época, *Music with Changing Parts* mostra o serialismo de Philip Glass em sua forma mais pura. A peça, remasterizada em CD da Warner, é dividida em módulos que os intérpretes do Philip Glass Ensemble percorriam orientados por improvisados sinais de cabeça do compositor. Algumas das apresentações ao vivo dessa obra, em Nova York, chegaram a durar duas horas, extasiando a juventude rebelde que freqüentava o Soho. O LP aqui remasterizado dura 61 minutos e anuncia muitos dos caminhos que Glass percorreria mais tarde. – LSK

Pela abertura geral dos cofres

Biblioteca Nacional monta projeto para tornar acessíveis obras raras que incluem partituras e livros de música

Partituras de Villa-Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazaré e Alberto Nepomuceno; exemplares das primeiras edições de partituras de Händel, Haydn, Mozart, Beethoven e Chopin; um *Intróito do Domingo da Quinquagésima Gradual*, um códice musical em latim do século 15, escrito com letras góticas, em três cores. Esses são alguns dos tesouros musicais que integram o acervo de quase mil obras raras da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, a oitava maior do mundo. Hoje praticamente inacessíveis, essas relíquias poderão ficar ao alcance do público graças ao projeto *Cofre: Os Tesouros da Biblioteca Nacional*, que prevê a sua restauração e acondicionamento adequado. Ainda em fase de captação de recursos, o projeto poderá trazer à luz obras que estão guardadas desde a chegada da família real portuguesa ao país, em 1808. A coleção inclui também outros gêneros de publicação, como uma gramática da língua portuguesa escrita por João de Barros, e editada em Lisboa em 1539, ou ainda 500 matrizes da tipografia do Arco do Cego, uma das mais importantes oficinas de gravadores da Lisboa do século 18. Detentora de um acervo total de 8,5 milhões de peças, a biblioteca conta também com belíssimos livros de horas renascentistas, com encadernação em ouro, além de vários incunábulos (livros editados no século da invenção da imprensa), todos pertencentes à Real Biblioteca Portuguesa. Enquanto não recupera também as pérolas musicais que compõem esse acervo, a divisão de música da Biblioteca Nacional inaugurou recentemente as novas instalações de seu arquivo sonoro, no Palácio Gustavo Capanema, com partituras restauradas e digitalizadas de vários autores brasileiros, que podem ser acessadas pela Internet no endereço www.info.lncc.br/dimas. Informações também pelo e-mail dimas@omega.lncc.br. – RENATA SANTOS

Partituras e livro raro da Biblioteca Nacional: acervo guardado no cofre

Nova edição da *Enciclopédia da Música Brasileira*: biografias revisadas

Obra de referência atualizada

A *Enciclopédia da Música Brasileira* é relançada em segunda edição revista e acrescida de 400 novos verbetes

A *Enciclopédia da Música Brasileira*, editada originalmente em 1977 e esgotada desde meados da década passada, ganha uma segunda edição revista e ampliada em 400 verbetes. Publicado em parceria pela Art Editora e PubliFolha, o novo volume, com 900 páginas, reúne 3.500 verbetes, com biografias e listas de obras de compositores, instrumentistas e cantores dos mais diversos gêneros, cobrindo a produção musical brasileira desde o período colonial. A enciclopédia está organizada em ordem alfabética, com remissões a assuntos correlacionados, e, em alguns casos, com indicações de gravações exemplares. A equipe de especialistas encarregada da revisão e ampliação da enciclopédia inclui os coordenadores Sérgio Nepomuceno Alvim Correa e Régis Duprat (para música de concerto) e José Ramos Trinhorão, Ayrton Mugnaini e Biaggio Bacarin (para música popular) com a colaboração de pesquisadores como Jairo Severiano e Abel Cardoso Jr. A consultoria bibliológica ficou a cargo de Antônio Houaiss. O exemplar da nova edição custa R$ 65.

FOTOS DIVULGAÇÃO

FIGURINOS PARA UM PÓS-CENTENÁRIO

Releituras pop por músicos como Finley Quaye e David Bowie e por bandas tecno como Skylab mostram até onde pode chegar o talento múltiplo de Gershwin

Por Regina Porto

Com raríssimas exceções, transcrições são deploráveis na música de concerto. Tanto quanto a prova definitiva de um tema popular: só os clássicos resistem ao tempo e compõem bem com figurinos ousados. Gershwin em 17 versões pop, atualizadas, às vezes irreconhecíveis de tão mundanas, pode soar aos ouvidos conservadores uma coletânea iconoclasta. Mas esse é o Gershwin do pós-centenário, um disco que não veio ao mundo para durar uma efeméride.

Voltado para 1999 em diante, *Rhapsody* (PolyGram) – 12ª compilação da série *RedHot* (cujos benefícios são repassados a programas mundiais de orientação sobre a Aids) – submete *The Gershwin Groove* ao pulso múltiplo das gerações fim-de-século. São talentos diversos e competentes, chamados a cruzar o jazz e o acid jazz, o trip e o hip-hop, o sampling e o scratching, o blues e o rhythm & blues, o tecno e o soul, a bossa e o griot. Mais os infinitos combinados de gêneros pós-rock e pós-industriais.

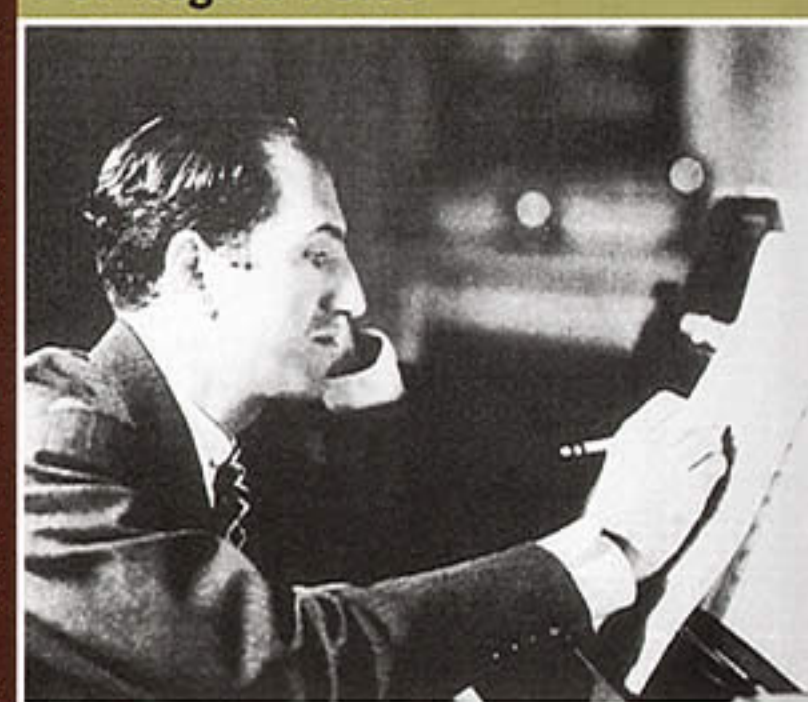
Fica evidente: os artistas envolvidos amam Gershwin e sabem o muito que devem a ele. As licenças poéticas e musicais soam deliciosas, na mais expressiva forma de agradecimento a esses doces *standards*, despudoradamente virados pelo avesso por gente como Finley Quaye (*It Ain't Necessarily So*), o guitarrista Bobby Womack (*Summertime*) e os hip-hoppers do Spearhed (*I Got Plenty o' Nothin'*) – seja a língua o fusion afro, o r&b ou o rap.

Do choque inicial à sedução – e, dessa, a um vício saudável –, o disco é um manifesto à liberdade de escuta. Baladas tecno comparecem com Duncan Sheik (*Embraceable You*) e Sarah Cracknell (*The Man I Love*); a mestria do soul, com a vocalista de Detroit, Davina (*I Was Doing All Right*). E, beirando o traditional, Natalie Merchant (*But Not For Me*), com quarteto de jazz; a banda feminina Luscious Jackson (*I've Got a Crush on You*), em cena de café francês (Gershwin amava Paris); e a irlandesa Sinead O'Connor (*Someone to Watch Over Me*), com big band e comportadíssima no papel de carneirinho.

Já os inglesinhos conduzem o mundo de Gershwin ao suave ácido eletrônico – destaque para a espacialização trip hop de formações como Morcheeba (*Summertime*), sobre flauta de Hubert Laws, e Smoke City (*They Can't Take That Away from Me*), em clima de Copacabana. Ponto alto para a tecno-bossa de Skylab (*'S Wonderful*), com arco-íris eletroacústico sobre *Rhapsody in Blue*; e nota máxima para Majestic 12 (*Nice Work If You Can Get It*), a mais cibernética versão trance.

Exemplos da música de Ira & George resumida à pura essência são Clark Terry, lendário trompetista do post-bop, em vocábulos guturais que lembram vagamente *Let's Call the Whole Thing Off*; e o mestre do dub Money Mark, que repete frase gravada de Peter Sellers sobre groove jazzístico virtual.

Duas faixas pedem silêncio: o astro africano da world music Baaba Maal, que imprime à ária *Bess, You Is My Woman Now* – em inesperado dialeto senegalês, solos de kora e canto griot – o mais sincero lamento negro de uma personagem da ópera *Porgy and Bess*; e David Bowie, a quem coube a máscara do glamour. Acompanhado pelas harmonias sombrias do arranjo sinfônico de Angelo Badalamenti (autor da trilha de *A Estrada Perdida*, de David Lynch), o velho lobo do rock inglês vai à mais tenebrosa sugestão visual de Londres jamais criada por um naipe de cordas. A neblina – ou um estado de alma miserável? – de *A Foggy Day (in London Town)* resulta devastadora quando a pronúncia do verso do título resvala em um "*a fuck day*", insinuado por Bowie com nobreza e amargura.

Provável que os Gershwin, hoje, não condenassem: saem vencedores nesta virada de milênio. Não que *Rhapsody* seja o Gershwin do futuro. É o Gershwin do presente. Livre do pó, eterno como o diamante. Depois disso, impossível não ouvi-lo com outros ouvidos – seja por Billie ou Sinatra, Chet Baker ou Michael Feinstein, Tom Jobim ou João Gilberto. Ainda que em gravações imortais.

Coletânea iconoclasta, o CD *Rhapsody – The Gershwin Groove* (acima), da série *RedHot*, reveste com o pulso pop do fim do século a obra composta pelos irmãos Ira e George Gershwin (no alto), que teve o centenário de nascimento comemorado no ano passado

A Música de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
VOCAL	O regente John Neschling abre a temporada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como convidados o Coral Sinfônico do Estado de São Paulo e os solistas **Rosana Lamosa** (*foto*), Fernando Portari (tenor) e o baixo Eldar Aliev.	*A Criação* (*Die Schöpfung*), oratório composto por Haydn em 1798, com texto de Van Swieten.	Teatro São Pedro – rua Barra Funda, 171, tel. 011/3666-1030, São Paulo, SP.	Dia 11, às 21h, e dia 13, às 16h30.	Apesar de sua inegável importância para a história da música, Haydn é um compositor inexplicavelmente pouco tocado no Brasil. Em *A Criação*, ele segue o modelo händeliano de oratório e emprega uma escrita coral de grande densidade.	No impressionante início do oratório – uma poderosa representação em termos musicais do caos inicial do universo, antes daquilo que vai aparecer ao longo da obra como a ação ordenadora de Deus.	Diante da generosa oferta de gravações da *Criação* no mercado, não hesite em procurar a de Frans Brüggen (Philips), uma leitura ágil e cheia de vitalidade, com os instrumentos de época da Orquestra do Século 18.
SINFÔNICA	O maestro Isaac Karabtchevsky abre a temporada do Teatro Municipal de São Paulo com a Orquestra Sinfônica Municipal e o violinista francês **Régis Pasquier** (*foto*).	O concerto será inteiramente dedicado a um dos mais populares compositores, o russo Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893). Pasquier é o solista do *Concerto em ré menor para violino e orquestra*, com o programa complementado pela *Sinfonia nº 1 em sol menor*.	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/222-8698, São Paulo, SP.	Dia 12, às 21h.	Apaixonado pelo Brasil, onde toca praticamente todo ano, Pasquier é um dos principais violinistas europeus da atualidade e está agora de instrumento novo – trocou o antigo Stradivarius por um Guarnieri del Gesù, avaliado em cerca de US$ 3 milhões.	Na *Sinfonia nº 1*, uma das obras menos conhecidas de Tchaikovsky, raramente executada ao vivo. Também conhecida como *Sonhos de Inverno*, foi escrita na tonalidade de sol menor, em 1866, e revista pelo compositor em 1874.	Menos conhecidas que suas outras obras do gênero, as três primeiras sinfonias de Tchaikovsky estão disponíveis em CD duplo do regente Evgueni Svetlanov, à frente da então denominada Orquestra Sinfônica da URSS (Melodia/BMG).
SINFÔNICA	Sob regência de John Neschling, o violinista **Cláudio Cruz** (*foto*) e o violoncelista Roman Mekinulov solam com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.	À abertura *O Garatuja*, do compositor cearense Alberto Nepomuceno, segue-se o *Concerto duplo para violino, violoncelo e orquestra em lá menor*, de Brahms. Na segunda parte do programa, a Osesp toca a sinfonia *Mathis der Maler* (*Mathias, o Pintor*), de Hindemith.	Teatro São Pedro – rua Barra Funda, 171, tel. 011/3666-1030, São Paulo, SP.	Dia 18, às 21h, e dia 20, às 16h30.	Líderes de seus respectivos naipes na Osesp, o violinista brasileiro Cláudio Cruz e o violoncelista russo Roman Mekinulov têm agora a chance de mostrar seu virtuosismo à frente da orquestra, juntando as forças no exigente concerto de Brahms.	No primeiro movimento da sinfonia *Mathias, o Pintor*, de 1935, que tem este nome porque seu autor, Paul Hindemith, emprega, naquele movimento, o prelúdio de sua ópera homônima, que narra a história do pintor quinhentista Mathias Grünewald.	A três quadras do Teatro São Pedro, pode-se almoçar ou jantar – dependendo do horário em que se vai ao concerto – no Elio Restaurante (rua Gabriel dos Santos, 370), instalado num casarão com mais de 30 anos, e de cardápio variado: pratos italianos e franceses, além de feijoada, às quartas e sábados.
SINFÔNICA	O pianista **Alfred Brendel** (*foto*) toca com a Filarmônica de Berlim, regida por Kurt Sanderling.	Brendel interpreta um dos carros-chefes do repertório romântico para piano e orquestra, o *Concerto em lá menor*, de Schumann. A apresentação é complementada pela *Sinfonia nº 15*, em lá maior – a última escrita pelo compositor russo Dmitri Shostakovitch.	Philharmonie – Herbert von Karajan Strasse, 1, tel. 00-49-30/254-880, Berlim, Alemanha.	Dias 16 e 17, às 20h.	Aos 68 anos, o austríaco Alfred Brendel é um dos pianistas mais requisitados do planeta. Os ingressos para suas apresentações com a Filarmônica de Berlim foram postos à venda em janeiro.	No visionário primeiro movimento do concerto para piano, que o próprio Schumann chamava de "mistura de sinfonia, concerto e grande sonata". Entretanto, a peça foi rejeitada por três editores, só vindo a fazer sucesso quando o autor se animou a compor mais dois movimentos.	No dia 12, às 20h, sob regência de Peter Eötvös, a Filarmônica de Berlim participa da 17ª Bienal Internacional de Música Contemporânea de Berlim, que vai do dia 11 ao dia 21. A Bienal também traz em sua programação três concertos do Quarteto Arditti.
CÂMARA	Maria Tereza Madeira (piano), **Quinteto Villa-Lobos** (foto de três dos músicos), ArtMetal Quinteto, Quarteto Bosísio e Rosana Lamosa (soprano) participam da série Os Precursores da *Música de Câmara*.	Os cinco concertos serão inteiramente dedicados à música de câmara de compositores brasileiros: Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Glauco Velazquez, Luciano Gallet e Anacleto de Medeiros.	Centro Cultural Banco do Brasil – rua Primeiro de Março, 66, tel. 021/216-0237, Rio de Janeiro, RJ.	De 2 a 30, sempre às terças-feiras, às 12h30 e 18h30.	Nomes como *Maria Teresa Madeira* e o Quinteto Villa-Lobos garantem a qualidade artística de um projeto destinado a divulgar o interessante e pouco conhecido repertório camerístico brasileiro da virada do século.	Na obra de Henrique Oswald (1852-1931), compositor refinado, cuja sofisticada escrita camerística lembra muito os autores franceses da época.	No Teatro 3 do CCBB, uma série de quatro espetáculos musicais comemora os 90 anos de Carmen Miranda: *O Início de um Mito* (3ª, 19h), *As Irmãs Miranda* (10 a 14, 19h), *Disseram que Eu Voltei Americanizada* (17 a 21, 19h) e *Pequena Notável em Hollywood* (24 a 28, 19h).
ESPECIAL	A soprano Kiri Te Kanawa e a violinista **Anne-Sophie Mutter** (*foto*) juntam-se à Sinfônica de Londres nas comemorações do 70º aniversário do compositor, pianista e regente André Previn.	Dia 7, Previn, ao piano, acompanha Te Kanawa. Dia 10, ele rege um programa exclusivamente inglês: a *Sinfonia nº 5*, de Vaughan Williams, e *Spring Symphony*, de Britten; e, no dia 15, rege o *Concerto para violino*, de Beethoven e, de Richard Strauss, a cena final de *Capriccio* e uma suíte do *Cavaleiro da Rosa*.	Barbican Hall – Barbican Center, EC2, tel. 00-44-171/638-8891, Londres, Inglaterra.	Dias 7, 10 e 15, às 19h30.	Norte-americano de origem alemã, Previn comemora seus 70 anos com a orquestra da qual foi regente principal entre 1969 e 1979, e tendo duas convidadas cuja fama possivelmente excede a sua própria: Anne-Sophie Mutter e Kiri Te Kanawa.	Na grande cena final da ópera *Capriccio* – na qual a Condessa medita se deve escolher o amor de um compositor ou de um poeta –, que é não apenas uma das mais belas páginas da produção de Richard Strauss, como também parece ter sido escrita sob medida para a voz de Kiri Te Kanawa.	A soprano Renée Fleming é a principal atração de *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado Desejo*), ópera de André Previn baseada no texto homônimo de Tennessee Williams e lançada em CD pela Deutsche Grammophon.
ESPECIAL	Os maestros Daniel Barenboim e **Pierre Boulez** (*foto*) regem as orquestras sinfônicas de Chicago e Staatskapelle Berlim no *Festtage 99* da Staatsoper de Berlim.	*Tannhäuser* e *Lohengrin*, óperas de Wagner; uma versão concerto da ópera *Moses und Aron*, de Schoenberg; o *Réquiem Alemão*, de Brahms; a *Canção da Terra*, de Mahler; e três poemas sinfônicos de Richard Strauss.	Staatsoper – Unter den Linden, 7, tel. 00-49-30/2035-4555, Berlim, Alemanha.	De 28/3 a 5/05.	Em apenas nove dias, duas das melhores orquestras do mundo tocam três óperas e algumas das melhores e mais exigentes peças do repertório coral-sinfônico.	No repertório regido por Pierre Boulez, em que ele tem muito a dizer: dia 1º, com a Sinfônica de Chicago, ele faz uma versão concerto da ópera *Moses und Aron*, de Schoenberg, e, dia 4, dirige a Staatskapelle Berlim na *Canção da Terra*, de Mahler.	Situada a poucos metros da Staatsoper, a Komische Oper (Behrenstrasse, 55, tel. 00-49-30/202600) apresenta, neste mês, o *Rapto do Serralho*, de Mozart, *Fidélio*, de Beethoven, *Ariadne auf Naxos*, de Strauss, e *Rusalka*, de Dvorák, entre outras óperas.
ESPECIAL	A soprano norte-americana **Deborah Voigt** (*foto*) abre a temporada dos Patronos do Teatro Municipal de São Paulo, numa *Gala Wagner*, com a Orquestra Sinfônica e Coral Lírico Municipal, sob regência de Julius Rudel.	Numa noite formada inteiramente por trechos de óperas de Wagner, Voigt canta as duas árias de Elisabeth (*Dich, teure Halle* e *Allmächt'ge Jungfrau*), do *Tannhäuser*, a *Balada de Senta*, de *O Holandês Voador*; *Einsam in trüben Tagen*, do *Lohengrin*, *Du bist der Lenz*, de *A Valquíria*; e, para encerrar, a *Morte de Isolda*.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/222-8698, São Paulo, SP.	Dias 18 e 19, às 21h.	Presença constante no palco do Metropolitan Opera House, de Nova York, a norte-americana Deborah Voigt é uma das mais destacadas vozes wagnerianas da atualidade.	Na atuação do maestro americano de origem austríaca Julius Rudel, de 78 anos, um dos mais experientes regentes de ópera da atualidade, incumbido de executar alguns dos trechos orquestrais mais célebres de Wagner, como o *Prelúdio de Tristão e Isolda* e a *Cavalgada das Valquírias*.	Debora Voigt canta o papel de Leonore na gravação que o maestro Sir Colin Davis fez da ópera *Fidélio*, de Beethoven, para o selo RCA Victor, com o tenor Ben Heppner como Florestan.
POPULAR	Chico Buarque de Holanda chega a São Paulo dando prosseguimento à turnê de lançamento de seu novo CD, *as cidades*, iniciada no Rio de Janeiro.	O roteiro mistura as faixas do novo CD com muitas composições antigas e consagradas. A começar de *Paratodos*, cantada por Chico só com o violão, o compositor mostra canções novas, como *Carioca*, *Xote de Navegação* e *Cecília*, além das clássicas *Quem te Viu, Quem te Vê* e *Construção*, que está ausente de seus shows há mais de 25 anos.	Palace – av. dos Jamaris, 213, Moema, tel. 011/ 531-4900, São Paulo, SP.	De 18/3 a 2/5. 5ª, às 21h30. 6ª e sáb, às 22h. Dom., às 20h.	Além de trazer um dos maiores compositores brasileiros de volta aos palcos depois de cinco anos sem se apresentar (desde a temporada do CD *Paratodos*), o show *as cidades* comemora os 35 anos de carreira de Chico.	Na fluência do show: semelhanças harmônicas ou temáticas provocam uma espécie de encadeamento das composições: *Homenagem ao Malandro* vem acompanhada de *A Volta do Malandro*, e a nova *Aquela Mulher* dá origem a um set de canções femininas, como *O Meu Amor*.	Toda a região de Moema é salpicada de bares e casas noturnas. Há boas cervejarias e choperias, como a Original (rua Graúna, 137, tel. 011/530-9486), estilo anos 40.
POPULAR	**Ney Matogrosso** (*foto*) traz a São Paulo seu novo show, baseado no CD *Olhos de Farol*.	O show se referencia no repertório do CD, com novos nomes da música, mas também com composições de autores consagrados, como Itamar Assumpção e Ronaldo Bastos, incluindo ainda uma letra inédita (*Poema*), de Cazuza, com arranjo de Roberto Frejat.	Olympia – rua Aurélia, 401, Pompéia, tel. 011/252-6255, São Paulo, SP.	Dias 5, 6, 7, 12, 13 e 14. Sexta e sáb., às 22h30; dom., às 21h. Ingressos: de R$ 25 a R$ 60.	Comemorando 25 anos de carreira, Ney Matogrosso aposta em novidades no repertório, mas também revisita o passado, com seu inimitável domínio de palco.	Na interpretação de Ney para as composições de autores novos como Pedro Luís e Luiz Patite.	No mesmo bairro do Olympia, o Sesc Pompéia (rua Clélia, 93, tel. 011/3871-7700) é um dos centros culturais da cidade com boa programação, cuja choperia passou por uma reforma.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO CHICO BUARQUE: EDUARDO SIMÕES

Londres recebe exposição de Claude Monet, o artista-símbolo da arte moderna e da indústria cultural que atende ao estágio atual da história da arte: a era das massas

Por Hugo Estenssoro, de Londres

A indústria do impressionismo

Ao inaugurar a exposição Monet no Século 20, a Royal Academy of Arts, de Londres, já contabilizava mais de 167 mil ingressos reservados, mantinha a média de 500 ingressos vendidos por hora (ao preço equivalente a US$ 14,85) e a expectativa de superar a marca de 500 mil visitantes até o encerramento da mostra, dia 18 de abril. Com mais de 50 pessoas envolvidas na organização, o cuidado na reunião do melhor da produção final de Claude Monet (1840-1926) só foi equiparado ao do marketing: de cartão-postal a um tour de quatro dias por cenários monetianos, como o jardim de Giverny, Rouen e Normandia, são 25 produtos oferecidos ao visitante. Nada superdimensionado, tendo em vista que a mostra, que reúne 79 obras criadas pelo artista entre 1900 e 1926, encerrou sua temporada americana em dezembro passado no Museum of Fine Arts, de Boston, com o saldo de 566 mil visitantes.

Em 1990 Monet já dera provas de ser o nome infalível para atrair público: Monet nos anos 90 (Monet in the 90's), exibição com pinturas da década de 1890, atraiu à Royal Academy 658 mil pessoas. Monet no Século 20 é a continuação da mostra anterior e se destaca pela excelência da escolha e disposição das obras em cada sala. Na primeira sala, batizada de Jardim em Giverny, estão as obras que Monet produziu entre 1900 e 1902 na casa que adquiriu a 40 milhas de Paris. A segunda sala traz uma série de vistas do Tamisa em Londres, que o artista pintou entre 1899 e 1904. Duas salas seguintes foram reservadas para as Ninféias, pintadas entre 1903 e 1909. O retrato de Veneza criado por Monet entre 1908 e 1912 é seguido por Studies: The Water Lily Pond (1914-1917), Weeping Willows and the Japanese Bridge (Chorões e a Ponte Japonesa) (1916-1924) e Finished Painting and Work in Progress (1917-1922). Mas o grande destaque é a última sala, que foi chamada por alguns críticos de arte ingleses como "a mais bela de Londres": lá estão dois dípticos e um painel da série Grandes

À esquerda, *Ninféias*, de 1907, da série que ocupa duas salas da exposição na Royal Academy

FOTOS MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

Decorações (1915-1926).

Não é de hoje que o nome de Monet é sinônimo de sucesso. Nascido em uma família próspera da burguesia francesa, Claude Monet teve sorte bem diferente da de vários de seus colegas impressionistas. Desde o início da carreira seu talento foi reconhecido e suas obras foram aceitas pelo Salão em Paris quando ele tinha pouco mais de 20 anos. Em 1870, aos 30, ele ganhava tanto ou mais que um médico ou advogado parisiense. Mais tarde, por conta do alto valor de suas obras, o artista começou a investir na bolsa de valores. Os famosos Jardins de Giverny, *comprados em 1890, custaram muito dinheiro, assunto que, segundo a biógrafa Virginia Spate, era uma espécie de obsessão do artista: "Mesmo quando era muito rico, ele tinha um medo irracional de perder tudo".* **– Daniela Rocha**

A seguir, **Hugo Estenssoro** analisa o fenômeno Claude Monet.

Abaixo, *Charing Cross Bridge*, de 1900. Monet, que só tem rival em Picasso, é um dos artistas preferidos das megaexposições, que são talvez o fenômeno mais notável do panorama cultural deste fim de século. Numa época tão implacavelmente estéril em matéria de criação artística, as artes plásticas, uma vez encerrada a sua história, se perpetuam nas periódicas megaexposições em que se exibem em formato antológico as obras dos grandes mestres, de uma escola, ou de um período

Nem só de grande arte vivem os museus. Estas veneráveis instituições, nas sociedades cada vez mais democráticas, precisam também da aprovação das massas, mesmo sob a forma de turistas entediados ou escolares indiferentes e vândalos. Só assim se justificam os déficits orçamentários ou a graciosa ajuda das grandes corporações. Muitos acreditam que a arte amansa e civiliza as multidões; alguns de nós, velhos leitores de Elias Canetti, somos mais céticos. O fato é que as megaexposições são talvez o fenômeno mais notável do panorama cultural deste fim de século tão implacavelmente estéril em matéria de criação artística.

Ocorre-me uma explicação. Otto Maria Carpeaux publicou em 1958 uma indispensável história da música que termina com a sombria afirmação de que em meados deste século nada mais havia que tivesse algo em comum "com aquilo que do século 13 até 1950 se chamava música". E conclui: "O assunto do presente livro está, portanto, encerrado". A tese que proponho é que aconteceu exatamente a mesma coisa com as artes plásticas, incluída a cronologia. Idéia que não é nova. Até certo ponto a conclusão implícita da popularíssima história da arte de E. H. Gombrich (publicada em 1950) coincide, na sua área, com a de Carpeaux na área da música. A minha contribuição consiste em assinalar que, da mesma maneira que a música ocidental, uma vez terminado seu ciclo criativo, se perpetua na interpretação do repertório clássico, as artes plásticas, uma vez encerrada a sua história, se perpetuam nas periódicas megaexposições em que se exibem em formato antológico as obras dos grandes mestres, de uma escola, ou de um período.

Como fenômeno particular embutido no fenômeno genérico, há o fato de que os campeões de popularidade no repertório das megaexposições (que está a tomar forma) são Picasso e Monet. O sucesso de Picasso é fácil de explicar. Como máximo símbolo popular da arte moderna, isto é, como prelúdio do capítulo final da história da arte, a obra de Picasso tem a vantagem de, ao mesmo tempo, ter sido assimilada pelo grande público e ainda oferecer um desafio à sua incipiente apreciação estética. Contudo, é difícil supor que Picasso – exceto no que tem de mais superficialmente acessível – chegue a penetrar a psique das multidões. Pelo menos até agora essa honra pertence a Claude Monet, como nítida síntese do impressionismo.

O impressionismo é hoje em dia uma enorme e lucrativa indústria cultural. Nos grandes leilões excita as pretensões e explora a vaidade de milionários e corporações que também, entre ingênuos e matreiros, vêem nele um bom investimento. Seu marketing popular tem feito do impressionismo a primeira parada da formação plástica das massas: um par de gerações tem educado sua visão estética do mundo com base em pôsteres, folhinhas, cartões-postais, xícaras de café e guarda-chuvas com reproduções das obras mais digestivas dos mestres impressionistas. Isto não é nem novo nem ruim. Antes do impressionismo floresceu a grande indústria cultural da Renascença, quando a "inefável graça" da *Fornarina* de Rafael e o "mistério insondável" do sorriso da Gioconda reinavam supremos. A grande arte, exatamente pela universalidade que a caracteriza, está sempre destinada a tornar-se lugar-comum, isto é, ponto de convergência do maior número possível de apreciadores não especializados. As exceções são pouco numerosas. O impressionismo, enfim, é o estilo hegemônico do nosso tempo para o homem comum, o classicismo da era moderna.

É por isso que agora é tão difícil lembrar que o impressionismo, quem diria, é a mais profunda e talvez a única verdadeira revolução da história da pintura ocidental. De uma ou outra maneira toda a arte moderna – incluindo o mais intransigente vanguardismo desta semana ou da próxima – é mera continuação ou derivação da ruptura estética encarnada pelo impressionismo há pouco mais de um século. No uso da cor como representação da realidade – premissa básica da escola impressionista –, Gombrich acredita ver uma revolução apenas comparável com a representação das formas introduzida pelos gregos na antigüidade, cuja recuperação foi o ponto de partida da Renascença. Só assim se explicam (em termos estéticos, porque também há, como veremos, fatores sociais) o escândalo e a resistência iniciais ante mudanças aparentemente moderadas em relação aos avanços prévios do romantismo de um Delacroix ou do realismo de um Courbet. Todos conhecem as reações teatrais dos críticos franceses da época. É mais interessante notar a serena reação de um crítico alemão, Max Friedlander, que viveu o período na sua juventude: para ele, tudo o que aconteceu antes do impressionismo passou a ser "julgado historicamente".

A opinião de alguém como Friedlander é importante porque ele foi provavelmente o primeiro a perceber a importância capital do paisagismo na revolução impressionista (o clássico de Kenneth Clark *Landscape into Art* é de 1949). Com efeito, a história da arte ocidental é, por assim dizê-lo, a história da tradição escultórica estabelecida na antigüidade e recuperada na Renascença. Isto é, da forma "em si", para usar a terminologia kantiana, que profetiza na *Crítica do Juízo* (1790) a estética moderna. Na medida em que a escultura exclui a representação da paisagem, essa tradição tem base na representação do homem e, tardiamente, da "natureza-morta". É com o romantismo alemão e inglês – o francês é posterior e derivativo – que a paisagem irrompe com plenos direitos na pintura.

Acima, *Houses of Parliament, Sunlight Effect*, de 1903. Abaixo, *The Water Lily Pond*, 1916-22. A mostra em Londres traz a produção de Monet na fase final da vida, de 1900 até 1926, ano de sua morte. Neste período, Monet levou os princípios impressionistas até as últimas conseqüências, chegando de fato a um virtual abstracionismo antes de Kandinski. Monet é um artista que pertence tanto ao nosso século como ao anterior

Onde e Quando

***Monet no Século 20*. Exposição de 79 pinturas feitas entre 1900 e 1926, data da morte do artista. Até 18 de abril. Royal Academy of Arts, Londres**

Há mais um ângulo da questão a ser examinado. Na arte clássica e na renascentista, a representação humana quase sempre fica associada à religião e, quando esta perde a sua hegemonia espiritual, a uma visão alegórica do homem. Como fica perfeitamente claro desde os estudos iconográficos de Panofsky, a representação da forma é inseparável da representação da idéia na arte tradicional. Com a Revolução Francesa essa estética fica a serviço da história e, portanto, do Estado, desde as *grandes machines* de David até o academismo subvencionado que foi o grande inimigo do impressionismo. Os pioneiros da modernidade, rejeitados pelo monopólio oficial acadêmico, ficam marginalizados e passam a redefinir, radicalmente, a sua condição de artista. Não é por acaso que um dos príncipes da boemia e grande crítico de arte, o poeta Baudelaire, põe em circulação o termo "modernidade". Três revoluções, a política, a social e a industrial lhes fornecem os elementos básicos: seu isolamento torna-se o culto da individualidade e da originalidade, a rejeição oficial em ruptura com a tradição, o distanciamento do Estado em aproximação com os colecionadores privados.

O impressionismo, de fato, é a arte da era burguesa. Simplificando até a caricatura, a arte a serviço da religião usava a representação das formas para oferecer idéias edificantes, e aquela, a serviço do Estado, idéias cívicas. Porém, a fragmentação individualista da sociedade burguesa não fornecia um objetivo determinado e fixo. Daí que, num primeiro momento, os impressionistas adotassem o conceito baudelairiano de tomar como tema a "vida moderna": os remadores de Manet, os interiores familiares e bailes populares de Renoir, as corridas de cavalos de Degas, as cenas urbanas de Pissarro, as locomotivas de Monet. O bom burguês parisiense – e Paris na época era a capital mundial da arte – gosta desse intimismo anedótico. É um alívio para a sua ignorância ou preguiça mental não precisar identificar deuses mitológicos ou lembrar protagonistas de cenas históricas ou batalhas. E, a partir de certo ponto, os impressionistas compreendem que ninguém lhes exige idéias, que podem

pintar pelo simples prazer de empastar óleos nas telas.

Trata-se, num conceito cunhado na época, da "arte pela arte". Isto é, da arte sem maiores idéias, da representação pela representação, que para o colecionador ou *amateur* burguês é um objeto decorativo. E é em pouco tempo, basicamente entre 1860 e 1880, que, junto com o triunfo do impressionismo, surge a paisagem como expressão máxima da escola. Claro que Sisley e Pissarro foram quase exclusivamente paisagistas – assim como os artistas que escolheram como predecessores (Rousseau, Corot e outros) – e que a paisagem está quase ausente na obra de um Degas. O fato é que o uso preferencial da cor para a representação da realidade – até então a paisagem tinha sido mais "desenhada" do que pintada – encontra a sua plenitude nas deliqüescências fugidias dos jogos de luz na natureza. A representação humana (até então) exigia uma fidelidade à forma que naturalmente levava a um retorno à pintura "escultórica" ou "desenhística" do passado. O filósofo Alain resumia assim, num tratado de estética de 1920, essa atitude: "A arte do paisagista consiste em ver o mundo de uma olhada só, sem contar as folhas e nem sequer as árvores, submetendo-se sempre à visão imediata, conservando essa relação de cores que faz uma unidade de todas as coisas". Os apreciadores atuais do impressionismo concordariam que esta "arte benfazeja é um sorriso da natureza sempre ao nosso dispor".

Abaixo, *O Canal Grande*, 1908, uma das obras que retratam Veneza. É entre 1860 e 1880, junto com o triunfo do impressionismo, que a paisagem surge como expressão máxima da escola. O uso preferencial da cor para a representação da realidade – até então a paisagem tinha sido mais "desenhada" do que pintada – encontra o seu melhor exercício na pintura da decomposição da luz da natureza. Monet triunfa definitivamente quando abandona a figura humana e a temática urbana ou social, o que coincide com seu estabelecimento em Giverny

Também concordariam em que esta definição descreve, mais do que nenhuma outra, a obra de Monet (o que não era a intenção de Alain). Monet triunfa arrasadoramente quando abandona a figura humana e a temática urbana ou social. Isso coincide com sua instalação em Giverny em 1890, onde moraria até sua morte em 1926 e onde pintaria a maioria das suas obras mais conhecidas e admiradas. Depois de uma transição que levou perto de dez anos, Monet começa na última década do século passado as mais ousadas experiências pictóricas da época, que encontram a sua mais rigorosa expressão nas famosas "séries".

Esse período foi o objeto da primeira grande exposição-acontecimento da sua obra, em 1990, que pôs Monet no firmamento estético das multidões (outras mostras anteriores, também de grandes proporções, já haviam convertido os conhecedores). Monet, porém, ainda trabalharia, abrindo novos caminhos, durante todo o primeiro quartel do século 20. Nesse período Monet levou os princípios impressionistas até suas últimas conseqüências, chegando de fato a um virtual abstracionismo antes de Kandinski, como provam as *Ninféias* de 1907. Daí que a segunda grande exposição-acontecimento, organizada pelo Museu de Belas Artes de Boston e agora na Royal Academy de Londres, examine *Monet no Século 20*. Para o curador das mostras, o catedrático de arte da Universidade de Massachusetts Paul Hayes Tucker, assim como para o grande crítico da Escola de Nova York Clement Greenberg, Monet é um artista que pertence tanto ao nosso século como ao anterior. A tentativa de fazer de Monet um precursor do expressionismo abstrato é, porém, cronologicamente incorreta: as obras, sobretudo as inacabadas, que poderiam ter inspirado a escola nova-iorquina, só foram conhecidas publicamente na década de 50. Mas o vínculo estético é visível.

É sem dúvida esse grande arco estilístico que vai dos tempos heróicos do impressionismo até Jackson Pollock – hoje também ídolo popular das exposições-acontecimento – que dá a Monet uma repercussão especial para o público leigo. Muito mais do que Picasso, para o espectador desprevenido, Monet é um símbolo tão amável como inteligível da pintura moderna. O que faz inevitavelmente *chic* troçar dele e da obra. Mas isso já foi feito pelos vanguardistas e vanguardeiros desde o início do século. Há para isso boas razões, mas não de critério estético. A melhor é que o antagonista famélico das glórias oficiais do século 19 terminou doando, em 1918, como gesto patriótico, suas pinturas mais monumentais ao Estado. Elas estão instaladas permanentemente desde 1927 na Orangerie. Mas é possível que até isso tenha seu lugar apropriado na história da arte. Desde 1914 estava terminada a era da burguesia e começando a das massas. ▮

O duplo sentido da imagem

Em São Paulo, exposição de fotos do acervo do MoMA de Nova York prova que a arte dos grandes fotógrafos é a que combina mito e registro. Por Daniel Piza

Em seu ensaio famoso, *Fotografia*, publicado no *New York Review of Books* em 1973 e depois incluído na coletânea dos 30 anos do tablóide intelectual, a radical chique americana Susan Sontag alinhou obviedades sobre as características da linguagem e inaugurou o prestígio intelectual da fotografia, crescente até hoje. Nas bienais dos últimos anos, por exemplo, pôde-se ver uma troca de hegemonias: há certo esgotamento das instalações e o ressurgimento da fotografia como forma de interpretar figurativamente o mundo. Como as instalações, fotografias são fáceis de fazer e passíveis de conceituar, com a vantagem de ser mais baratas e diretas. E, como mostra a exposição do prestigioso acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (e a seguir no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro), elas já não precisam do carimbo acadêmico de "Arte" para atrair multidões e hermenêuticas — seu status está maior do que nunca, seja com o público seja com as universidades.

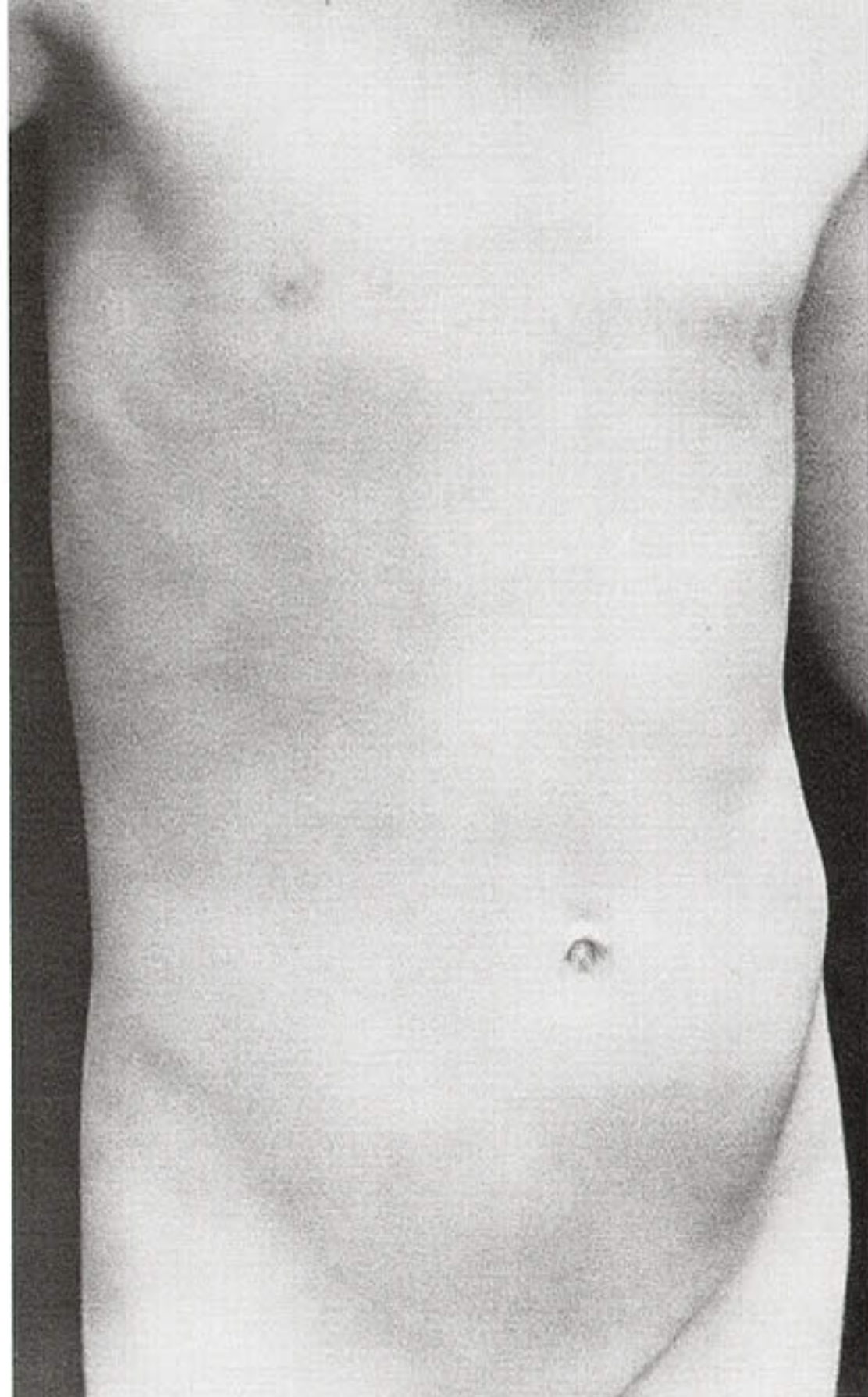
Acima, *At the Café*, de Robert Doisneau, de 1958, Paris. À direita, *Old Faithful Geyser*, do americano Ansel Adams, feita em 1941 no Yellowstone National Park

Mas isso, como todo modismo, pode ser um problema. Afinal, a fotografia tira sua especificidade justamente de sua ambigüidade entre arte e documento, entre mito e registro, entre sugestão e função. Na era das imagens em movimento que se atropelam no cinema e na TV, o mero congelamento de uma imagem lhe dá ao mesmo tempo uma estranheza e um poder. Mesmo a mais "fotojornalística" das imagens, a que se pretende menos parcial, tem o poder de gerar indignação ou desconforto. Toda a estratégia publicitária de Oliviero Toscani, por exemplo, é baseada nessa verificação: um simples contraste, um joguete de associações, basta para induzir "atitudes" — no caso, a de que o consumidor da Benetton é um sujeito preocupado com as mazelas sociais do mundo,

não só de seu país, a exemplo daquela foto de um traje militar sujo de sangue, cuidadosamente arrumado em estúdio, para lamentar a ausência de um corpo ali.

Também não espanta a quantidade de de fotógrafos com mania de grandeza "Artística" — que se traem ao atribuir eles mesmos a maiúscula ao seu métier –, que nos entediam com sua vontade de acusar o tédio, de "*épater les bourgeois*", de fazer fama e fortuna com imagens de um crucifixo no xixi ou de feridas purulentas hiperampliadas. É, em suma, necessário muito pouco para uma linguagem se personalizar: um desvio de enquadramento, a manipulação de um detalhe por Photoshop, o pedido para que o modelo cruze os

braços — todos são recursos que mostram que a fotografia é sempre interpretativa e, pois, que a estetizam até o ponto em que só tratam dessa mesma estetização... Só que o forte da fotografia não é a metalinguagem. A exaltação de anomias e autismos não combina com sua natureza limitada, atrelada ao documental, na qual o "*auteur*" pode interferir muito menos do que o escritor, o músico, o cineasta e o pintor. Não por acaso um dos maiores fotógrafos do século, Cartier-Bresson, por formação um pintor (até hoje desenhista de talento), sempre menosprezou as teorizações a respeito de sua obra.

À esquerda, *Dance Hall*, de Brassaï, 1932. À direita, acima, *Torso of Neil*, de Edward Weston, 1925; abaixo, *Toadstool and Grasses*, de Paul Strand, 1928: combinação entre o visto e o entrevisto. A seleção do acervo do MoMA de Nova York, a cargo de John Szarkowsky, ilustra a própria história da fotografia. Reunindo obras do século passado até os dias de hoje, a mostra contesta a tese de Susan Sontag, segundo a qual a fotografia, por não ter densidade ética nem política, só pode ser emocional, dividindo-se entre as vertentes esteticista (que emociona pela beleza compositiva) e a jornalística (que emociona pela denúncia da realidade). O que escapa a Sontag é o caráter eminentemente dúbio da fotografia. A mostra no Museu de Arte de São Paulo prova que a grande fotografia é a que está consciente de seu duplo sentido. Todos os grandes fotógrafos do século tiveram essa consciência. Uns tenderam ao pólo mais compositivo, outros ao mais descritivo, mas todos trabalharam a meio caminho

Acontece que o problema da fotografia não é, como diz Sontag, a incapacidade de narrar, a desconexão com o tempo, o que levou a ensaísta a concluir: "(*A fotografia*) não pode nunca gerar conhecimento político ou ético, (*mas apenas*) uma espécie de sentimentalismo — não importa se cínico ou humanista". Ou seja, se não tem densidade ética nem política, ela só pode ser emocional. Daí suas duas vertentes: a esteticista e a jornalística, isto é, aquela que emociona pela beleza compositiva e aquela que emociona pela denúncia da realidade. Ora, é justamente aqui que escapa a Sontag o caráter eminentemente dúbio da fotografia.

Olhando o acervo do MoMA, o que vemos é justamente que a grande fotografia é a que está consciente de seu duplo sentido. Todos os grandes fotógrafos do século — Stieglitz, Man Ray, Rodchenko, Brassaï, Cartier-Bresson, Ansel Adams, Capa, Avedon, Doisneau, Koudelka e muitos outros representados à altura na exposição — tiveram essa consciência. Uns tenderam ao pólo mais compositivo, outros ao mais descritivo, mas todos trabalharam a meio caminho. Como a arquitetura e o design, a fotografia é um utilitário que pode, pelo coeficiente artístico, transcender sua utilidade imediata. Cartier-Bresson, por exemplo, declara freqüentemente que sua tentativa é combinar o "momento captado" e o "momento construído", dando à imagem tanto o ar do flagrante como o rigor da estrutura. É o que vemos em *Córdoba, Espanha*, foto de 1933, que não explora a fisionomia de uma senhora de olhos semifechados, apenas sugerindo seu estado de espírito ao compô-la com as luzes e o fundo. Um fotógrafo tem muito pouco tempo para tomar grande número de decisões — distância, enquadramento, luz, composição, etc. –, e o que admiramos nele é quando a velocidade não sacrifica a expressividade, antes a encontra.

O que varia de um para outro é o método. Uns têm mais tempo, outros menos, mas o grande fotógrafo será aquele que fizer a variável *tempo* contar a seu favor. Eis o que Sontag não percebeu. Não importa o gênero adotado, o fotógrafo não

O tempo subtraído: acima, a escritora Isak Dinesen (autora de *Out of Africa*), fotografada por Richard Avedon em 1958; abaixo, escolares do Brooklyn no ajuntamento para ver um homem assassinado na rua, em foto de Weegee de 1941

simula a sensação de tempo: ele a subtrai. Assim, numa foto supostamente de 1861, Carleton Watkins não nos parece interessado em apenas registrar a passagem do barco, e sim em estancá-la com ajuda da simetria das pedras ao redor e seus reflexos sobre a água. E, em 1865, Nadar não examinou cuidadosamente a figura do barão Taylor para indicar apenas seu ânimo dispéptico, mas também para conjugá-lo com a textura da roupa e das mãos em primeiro plano. Ou ainda, mais tarde (1887), Eadweard Muybridge não fez a seqüência do movimento de um chute por uma mulher somente para estudar a mecânica do corpo humano; é também nítida sua curiosidade alegre, que um dia o pintor irlandês Francis Bacon reverteria em isolamento paranóico.

Também há aquelas impressões que podem ter sido obtidas semi-conscientemente pelo fotógrafo, mas que estão ali, na realidade formal. Em seu retrato de 1863 da sanguinária Guerra Civil Americana, por exemplo, Alexander Gardner captou um soldado morto atrás de uma barricada, mas as pedras que se erguem ao redor acentuam a noção de que o homem não é nada diante da fatalidade. A imagem de *Georgia Engelhard* (1921) por Stieglitz nos sugere, involuntariamente, o clima de uma tela de Hopper, com o sol primaveril que banha a moça na varanda americana; mas, sem dúvida, o fotógrafo queria exatamente essa atmosfera que mescla aconchego e solidão, um meio-termo entre a resignação do olhar e da posição e a rebeldia do braço e do cabelo, um paradoxo sob a leveza. E o James Joyce fotografado por Berenice Abbott (1928) é mais do que um retrato psicológico do grande escritor irlandês, de olhos tristes e sorriso alegre, com traços de envelhecimento físico misturados ao dandismo dos acessórios que exibe. É, para nós, o flagrante de um escritor que já vencera muitos desafios, como no triunfo final de *Ulisses* (1922), e que no entanto ainda sabia que havia muito a enfrentar (*Finnegans Wake*), porque o homem não é capaz de saber tudo aquilo que existe para saber – em suma, um símbolo do modernismo.

Acima, *Córdoba, Espanha*, de 1933, por Cartier-Bresson: o mestre diz que sua tentativa é combinar o momento captado e o momento construído. À direita, James Joyce, por Berenice Abbott, de 1928, e retrato de Georgia Engelhard, por Alfred Stieglitz, de 1921

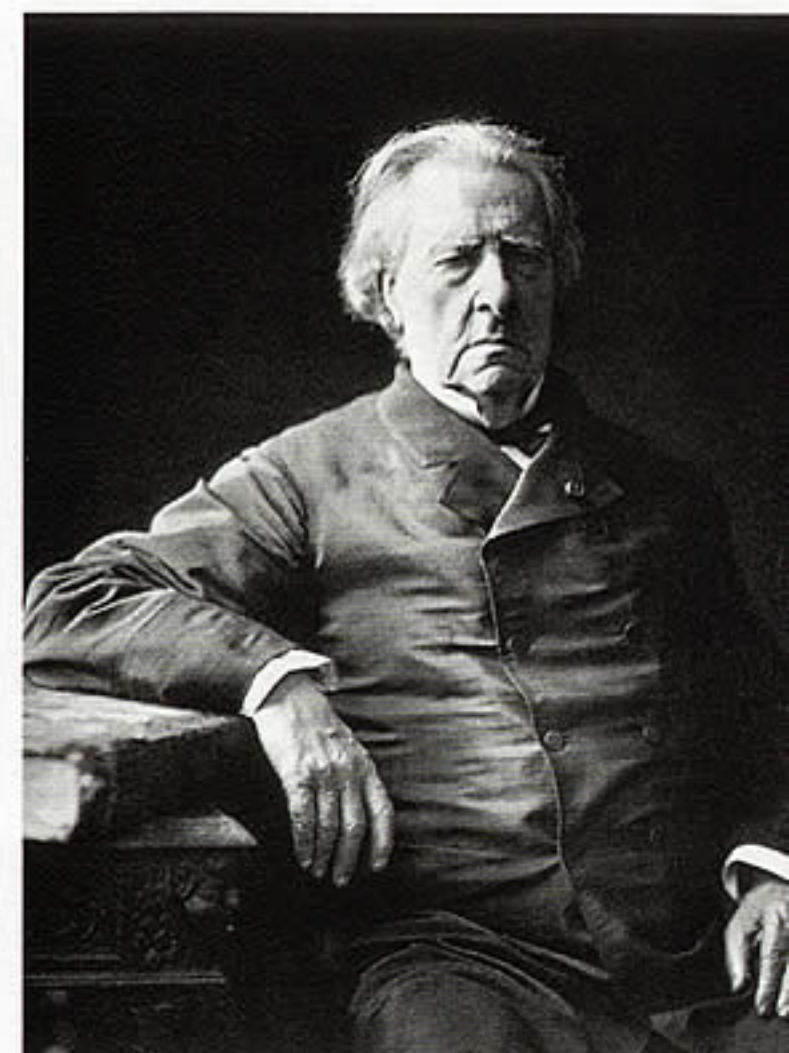
Essa combinação entre visto e entrevisto pode estar também nos arranjos formais mais geométricos, mais rígidos, como a perspectiva de Rodchenko (1928) de uma rua em que um arranjo marcial ainda está se formando e em que sua assimetria é compensada pelo alinhamento irregular das poças d'água (imagem que integra apenas o catálogo). Ou no bloco de sombras não-euclidianas de Outerbridge (1922). Ou no close-up meticuloso de Paul Strand (1928). Mesmo quando a imagem recebe intervenção posterior e deliberada, como no *Rayograph* (1922) de Man Ray, a sugestão é poética: um beijo de casal replicado por mãos que parecem acariciar a mente de cada um. E, se Ralph Steiner chama atenção no título para o *Barroco Rural Americano* (1930) de uma cadeira, isso não retira a força da imagem, em que o contraste entre o ornamental e o econômico ganha tensão pela divisão da sombra que se projeta na parede branca, como se ilustrasse o conflito americano entre espiritual e material.

Outra sutileza a notar é que o psicológico nem sempre precisa se manifestar fisionomicamente. Em *At the Café* (1958), de Doisneau, sim, o olhar ávido do homem cria com o pudor satisfeito da mulher paquerada o instantâneo de uma narrativa, mas a força da imagem é tal que não nos importa o que pode acontecer depois: a angulação e a ambientação fazem dela mais do que uma crônica amorosa; trata-se de todo um clima agitado característico do lugar, que o fundo indefinido acentua, e talvez aquele homem esteja mais querendo se testar ou se mostrar do que conquistar aquela mulher. Já em *Nova York* (1936), de Ben Shahn, o espaço vazio e assimétrico diz mais sobre o espírito perdido daqueles garotos do que seus rostos, que mal podem ser vistos. E a *Mulher Penteando seu Cabelo* (1937-39), do mexicano Manuel Alvarez Bravo, um mestre do trocadilho visual, não parece concentrada em mostrar sua vaidade, e sim – por causa das sombras fortes, do cabelo comprido e do enquadramento distante – o drama latino envolvido naquela vaidade.

E, assim, passando pelo flagrante do Brooklyn por Weegee em 1941, em que garotos brincam e brigam para ver um homem assassinado, ou pelo gêiser caprichosamente registrado por Ansel Adams no mesmo ano, vamos reafirmando a polaridade envolvida em toda fotografia superior, de que essa coleção tem exemplos demais. A colaboradora do nazismo, cabeça raspada, sendo expulsa com satisfação pelo povo de Chartres, segundo Capa (1944); o casal cuja submissão à tradição aparece nos retratos dos ancestrais na parede, acima dele, com o detalhe de que o feminino só pode ser visto através de um espelho, por Bourke-White (1938); o rosto-pergaminho da escritora Isak Dinesen, por Richard Avedon (1958): quase todas são imagens que ficam em algum lugar entre o documental e o estetizado. Um lugar que, por falta de melhor palavra, pode muito bem chamar-se: arte. ∎

Onde e Quando

Modos de Olhar: Fotografias do Acervo do MoMA de Nova York. Seleção de 125 imagens dos mais importantes fotógrafos do século. De 25 de março a 16 de maio no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque do Ibirapuera, Portão 3, São Paulo-SP). Patrocínio: J. P. Morgan e Petrobras. De 2 de junho a 25 de julho no Centro Cultural Banco do Brasil (rua 1º de Março, 66, Rio de Janeiro-RJ)

À direita, de cima para baixo: *Miss Grace*, foto de 1898 de Clarence White; Barão Isidore Taylor, por Nadar, 1865; integrante de uma marcha pró-Guerra do Vietnã, de 1967, foto de Diane Arbus. Desde os anos 70, a fotografia vem aumentando seu prestígio intelectual e chegou a ser uma grande presença nas recentes exposições internacionais de arte contemporânea como meio privilegiado para interpretar figurativamente o mundo. Mas muito pouco dessa produção apresenta a polaridade envolvida em toda fotografia superior, de que essa exposição no MAM-SP tem tantos exemplos

A arte do beato Warhol

Em livro, um estudo sobre uma série de pinturas religiosas inspirada em Da Vinci que o artista produziu no fim da vida

No final da vida, o "papa do pop" Andy Warhol (1928-1987) foi buscar sua grande referência na melhor arte sacra da Renascença: no recém-lançado *The Religious Art of Andy Warhol* (editora Continuum, Nova York), a historiadora de arte Jane Daggett Dillenberger, além de revelar a pouco conhecida face beata do artista, mostra que Warhol criou nos dois últimos anos de vida mais de cem pinturas, desenhos e gravuras raramente exibidos, baseados no célebre mural *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci.

A autora garante que se trata da maior série de pinturas religiosas já feita por um artista americano, que só encontra paralelo nos murais que John Singer Sargent pintou na Boston Public Library. Para a pesquisadora, "nessas últimas obras, o artista *cool* e distante tirou sua máscara e deixou sua secreta mas profunda religiosidade fluir naturalmente para sua arte". Mas, claro, os quadros têm a marca de Warhol: em um deles, por exemplo, um logotipo de batata frita aparece sobre a mesa da ceia.

Segundo Dillenberger, a origem da religiosidade de Warhol está no gueto eslovaco de Pittsburgh, onde ele cresceu e onde começou a freqüentar igreja católica, e também na devoção do artista à mãe, Julia, com quem viveu 40 dos seus 58 anos. Warhol foi um dos centros de gravidade da Nova York dos anos 60 (seu estúdio, o Factory, era uma espécie de festivo território comum de celebridades e do submundo).

O livro revela que Warhol era um homem piedoso que freqüentava a igreja todos os domingos anonimamente, servia comida em abrigos para sem-teto, financiou os estudos de um sobrinho para o sacerdócio e encontrou-se com o papa João Paulo 2º no Vaticano em 1980. Ou seja, na vida privada, Warhol parecia ser a antítese do artista obcecado pela fama, dinheiro e glamour que sua vida pública sugeria. – RICARDO CALIL, de Nova York.

Acima e à esquerda, obras de 1986 da série baseada em *A Última Ceia*. Abaixo, versão do quadro de Da Vinci com logotipo de batata frita

AS COISAS FORA DE LUGAR

Jac Leirner reúne objetos e cria obra que recusa metáfora

Por Katia Canton
Foto de Eduardo Simões

Jac Leirner é uma artista que prefere manter distância das metáforas: "Não procuro representar coisas, procuro apresentá-las". Em 1987 ela apresentou dinheiro, o primeiro exemplar da série *Todos os Cem*: um objeto escultórico, composto de milhares de notas de dinheiro cuidadosamente reunidas, que enfileirava cruzeiros, cruzados, cruzados novos, reais. O comprido "cordão" de notas, segundo Jac, não fala sobre a economia, "é a própria economia". Outra série da mesma época, *Nomes*, que também se desdobra até hoje, é feita com sacolas de plástico de lojas e museus de todo o mundo, e forma um painel multicolorido que, ao mesmo tempo em que apresenta uma rigorosa organização construtiva, é um ponto final de objetos ligados a consumo e movimento: "Organizo e coloco as coisas num lugar específico, como se fizesse das coisas o próprio lugar; porque as coisas não têm lugar, é como se eu desse um lugar terminal a elas, elas param finalmente".

Séries como essas fizeram de Jac Leirner, paulistana de 37 anos, uma artista de reconhecimento internacional. Ela inclui em seu currículo várias participações em bienais – entre elas a edição de 1997 da Bienal de Veneza –, na Documenta de Kassel e exposições em galerias internacionais, como a Lélong, uma das grandes do circuito internacional, que representou a artista até o ano passado. Representada no Brasil pela galeria Camargo Vilaça, que a incluiu no time de artistas que expôs na Arco 99, em Madri, Jac conquistou esse espaço graças a uma obra formalmente bem resolvida, sintética, e que carrega um tom de crítica, humor e lirismo, obtido da reunião paciente que a artista faz de objetos diversos.

Em março ela expõe sua série *Nomes* em uma mostra coletiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, e na agenda do ano está ainda a execução de um projeto em Moscou, para onde irá duas vezes: em junho e em outubro.

Jac diz que já foi trabalhadora compulsiva, sem férias, finais de semana ou feriados, mas, há três anos, com a maternidade, freqüenta o atelier com mais parcimônia. Quando entra no atelier, que funciona em uma casa na região do Ibirapuera, São Paulo (onde também está o atelier do marido, o escultor José Resende), Jac já tem a concepção das obras pronta: "Já sei exatamente o que quero fazer". A artista, que herdou da família a intimidade e o gosto pela arte (ela é filha de Adolpho Leirner, maior colecionador de arte construtiva brasileira), ouve uma eclética trilha sonora enquanto trabalha: "De música ao hard core, que é uma antimúsica que também me interessa".

A mais conhecida e polêmica obra de Jac foi *Corpus Delicti*, reunião de cinzeiros, cobertores e talheres recolhidos em viagens de avião: "Os objetos em si não são nada, mas, acumulados, transformados em um circuito, tornam-se uma outra coisa, ganham significado novo".

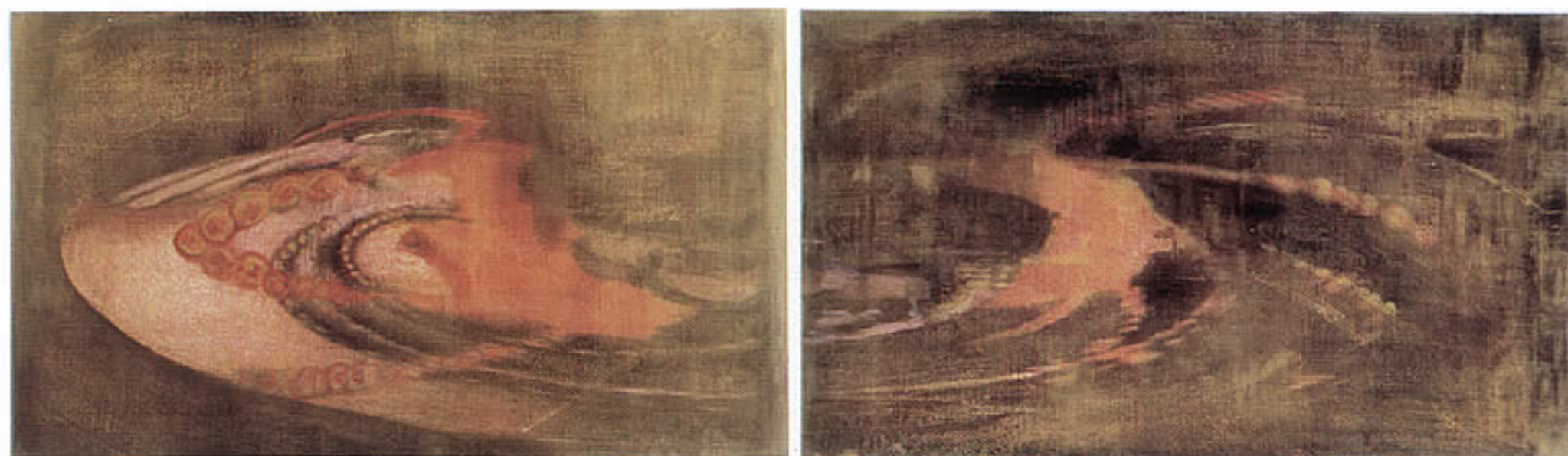
Sua obra mais recente, adquirida pela Bohen Foundation, de Nova York, é *Hip Hop*, cuja matéria-prima básica são fitas adesivas coloridas. Homenageando o holandês Piet Mondrian, que experimentou com fitas coloridas na construção de telas célebres, como *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), o *Hip Hop* de Jac Leirner brinca com as fitas fixas (de cores mais variadas que as primárias – azul, amarelo e vermelho – de Mondrian) em tamanhos e espessuras diferentes, diretamente sobre a parede.

Jac também é a artista escolhida pelo Museu de Arte de São Paulo para a quinta edição do *Projeto Parede*, para o qual criou uma instalação utilizando objetos recolhidos no depósito de manutenção do próprio museu e que pode ser vista até julho.

O recorrente material do feminino

No Rio, a artista Christina Oiticica abre simultaneamente instalação e mostra em que explora a simbologia das pérolas

A obra da artista plástica Christina Oiticica terá dois endereços neste mês no Rio de Janeiro: o Centro de Arte Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68), onde montou a instalação *O Carregador de Pérolas*, e o Centro Cultural Cândido Mendes (rua da Assembléia, 10), que abriga a mostra *O Fio das Contas*. Nas duas mostras, que podem ser vistas até o dia 25, Christina utiliza um material recorrente em sua obra, as pérolas. Em *O Carregador de Pérolas*, Christina criou um grande varal de onde pendem imensos sacos verdes cheios de pérolas, confeccionados em renda e filó. Pérolas também no chão, espalhadas sobre areia branca. Uma trilha sonora composta por sons do mar e dos ventos e slides projetados nas paredes completam a instalação. Para a artista, a obra traz representados os principais signos femininos: a vida, a fertilidade, o mar que "põe seus ovos na areia da praia". Já na exposição *O Fio das Contas*, que reúne 40 obras, Christina combinou seios e pérolas em imagens tratadas em computador. – MARI BOTTER

Díptico da mostra *O Fio das Contas*

Os novos espaços da cultura judaica

Paris e Berlim inauguram museus dedicados à arte e à história do judaísmo

Paris e Berlim abriram seus novos museus ligados à história e à cultura judaicas. O Museu Judaico, em Berlim, é um arrojado projeto de arquitetura assinado por Daniel Libeskind, que o considera o museu do futuro: o próprio espaço combina a função com o discurso de seu conteúdo; no caso, os vários aspectos da vivência judaica em Berlim. O acesso ao museu só é possível pelo vizinho Museu Berlinense, última construção barroca dos arredores, sendo os dois prédios interligados pelo subsolo. O complexo arquitetônico apresenta inúmeros cortes e aberturas irregulares que se cruzam, integrando os espaços internos e externos como símbolo da convivência de judeus e alemães. A superfície externa do prédio – de cimento – é revestida por uma camada de zinco, cujo brilho inicial será modificado com o tempo, o que quebrará parcialmente o grande contraste inicial dos dois materiais, simbolizando as duas culturas em questão. O diretor do museu é o ex-ministro das Finanças americano Michael Blumenthal. O próprio projeto será a atração do museu até outubro do ano 2000, quando começa a programação de exposições.

Em Paris, o Museu de Arte e História do Judaísmo foi inaugurado no casarão Saint-Aignan, construção do século 17, no bairro do Marais. Seu acervo vem basicamente da coleção que estava no Museu de Arte Judaica, fundado em Paris, em 1948, e da coleção Strauss-Rothschild, um conjunto excepcional de objetos de culto religioso que estava exposto no Museu da Idade Média, também na capital francesa. Várias outras obras importantes foram emprestadas ou consignadas por instituições da Europa e Estados Unidos. Entre as doações, destaque para o arquivo cedido pelos netos do capitão Dreyfus, com mais de 3 mil documentos.

O museu enfatiza a trajetória histórica de comunidades judaicas desde a Idade Média até o século 20. Entre as preciosidades há uma sala dedicada a artistas judeus que imigraram para Paris entre 1910 e 1920, como Lipchitz, Soutine, Chagall e Modigliani. – JÔ DE CARVALHO, de Paris, e TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

À esquerda, ***Dedie Hayden*****, de Modigliani: acervo de Paris. Acima, o projeto berlinense de Libeskind**

FOTOS DIVULGAÇÃO

TRATADO VISUAL SOBRE O ÊXTASE

No Rio, exposição da série de rostos fotografados por Arthur Omar evidencia um artista que não registra o momento, mas fabrica o flagrante

Por Agnaldo Farias

Primeiro, as faces foram vistas no magnífico livro editado pela Cosac & Naify. Depois, a *Antropologia da Face Gloriosa* de Arthur Omar foi exposta na Bienal de São Paulo adaptada às circunstâncias: sem seus textos, as 99 fotofaces de 97 por 97 cm foram dispostas em três fileiras sobre uma parede de 40 metros. Uma muralha de rostos a dificultar uma contemplação mais vagarosa e compassada como a do livro. Agora, no Centro Cultural do Banco do Brasil, é que a mostra encontra o espaço ideal: sala retangular, paredes brancas, teto branco, piso branco. Ao longo das paredes e emolduradas em branco, as faces em preto-e-branco.

Poucos sabiam do Arthur Omar fotógrafo e se surpreenderão por se tratar do resultado de um projeto realizado entre 1973 e 1996. Na época da especialização amplia-se a dificuldade do público e das instituições em compreender a qualidade de uma obra tão diversa. Mesmo o eminente Museu de Arte Moderna de Nova York convidou o artista para uma retrospectiva de seus filmes e vídeos em setembro próximo, deixando de lado as videoinstalações, os textos, as músicas e as fotografias.

A *Antropologia da Face Gloriosa* tem a pretensão de ser um tratado visual sobre o êxtase. Impressão que cresce à medida que se assiste à sucessão de olhos revirados, mãos espalmadas, bocas em ríctus, provas incontestes da existência do momento pontiagudo, extático; o átimo no qual se dispara a centelha da transcendência do ser. Diante de cada um dos rostos, até o espectador mais leigo, acostumado a associar a fotografia com a tradição documental, perceberá estar diante de outra coisa. Porque Arthur Omar não registra o momento, mas fabrica o flagrante. A argumentação de que toda imagem é fabricada pelo fotógrafo é falaciosa. Os rostos em glória evidenciam a proximidade do fotógrafo diante do retratado e a consciência que este tem da sua presença, o que caminha no sentido oposto da idéia do fotógrafo que testemunha impassivelmente. As faces desfocadas, as trilhas luminosas deixadas pelo deslocamento do alvo móvel, são os rastros da coreografia travada por ambos. O fotógrafo aqui está imerso no mundo e, acrobaticamente, acompanha seu movimento imprevisível. A câmera em riste altera o seu rosto ao mesmo tempo em que põe seu olhar em outra temporalidade. E, segundo o artista, seria em reação ao ato fotográfico que o fotografado pode se deixar levar rumo a uma realidade superior.

Não são retratos, mas paisagens feitas à queima-roupa. A versão agigantada repõe a surpresa da boca, do queixo, dos olhos, dos cílios, dos pêlos, dos vincos, das comissuras e dos contornos que perfazem os limites topográficos do mais conhecido território de todos nós. E, porque tudo é mais ou menos e sempre sobrenatural, basta focarmos nossa atenção para que esses rostos se convertam em silhuetas, campos ensombrecidos em que as coisas se afloram pela percussão da luz, ou mesmo se dissolvam em grãos e pó, a matéria infinitesimal de que as imagens são feitas.

E é quase irrelevante sabermos que todas as fotos foram feitas durante o Carnaval de rua do Rio de Janeiro. É certo que o Carnaval é um momento que enseja o êxtase, mas, de acordo com o artista, todos nós, em qualquer tempo, podemos ter nosso torpor atravessado por uma experiência inefável de grandiosidade. A lastimar o peso da nossa consciência e a brevidade do êxtase, porque ele pode haver acontecido ainda agora, caro leitor, enquanto seus olhos se deixavam levar embriagados pelo fluxo de imagens que vão minando da passagem destas páginas.

Acima, duas das 99 fotofaces da série que já foi exibida na Bienal de São Paulo

Antropologia da Face Gloriosa. Até 25 de abril. Sala A do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro-RJ). Grátis. De terça a domingo, das 12h às 20h

As Mostras de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Tunga** *Sem título*, 1998 Tunga	Galeria Luisa Strina (r. Padre João Manuel, 974, A, Jardim América, tel. 011/280-2471). A marchande Luisa Strina é uma das mais conceituadas de São Paulo, e sua galeria tem mostrado importantes nomes da arte contemporânea brasileira.	Mostra com obras de vidro com ímãs e filetos de magneto.	De 18/3 a 16/4. De 2ª a 6ª, das 14h às 20h; sábados, das 10h às 14h.	Tunga é o artista brasileiro vivo de maior projeção internacional, atualmente, com uma obra que explora sempre a questão dos extremos: visível/invisível, exterior/interior.	Na promessa de que esses trabalhos inéditos tenham mais clareza do que a obra habitual de Tunga.	Não tem.	Para quem quiser aprofundar-se na obra de Tunga, a Galeria Millan (rua Mourato Coelho, 94, tel. 011/852-5722) também está expondo uma performance/instauração do artista.
SÃO PAULO	**Julião Sarmento** *Veneno* Julião Sarmento	Galeria Camargo Vilaça (r. Fradique Coutinho, 500, Vila Madalena, tel. 011/210-7390). É uma das mais conhecidas e respeitadas galerias de arte contemporânea de São Paulo, sob o comando de Marcantonio Vilaça, marchand pernambucano radicado na cidade.	Mostra de 14 pinturas de técnica mista sobre tela de tamanhos 1,50 m por 1,50 m e 1,28 m por 0,90 m.	De 3/3 a 31/3. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sábado, das 10h às 14h.	Julião foi o representante de Portugal na Bienal de Veneza mais recente e é hoje considerado um dos maiores nomes da arte contemporânea portuguesa e internacional.	No tracejado sutil de Sarmento, que não sabemos se se dissolve no fundo ou se dele emerge.	Catálogo com fotos das obras. Preço a definir.	A Vila Madalena é um bairro cheio de bares, restaurantes e lojas de decoração e design. Um passeio pela região deve incluir as ruas Aspicuelta, Wizard, Harmonia e a própria Fradique Coutinho. Aos sábados, a feira é famosa.
SÃO PAULO	**Mostra Internacional Itinerante Brasil–Japão 98/99** *Umbigo do Mundo* Flavio Shiró	Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578, Centro, tel. 011/251-5644). O museu que tem o mais importante acervo da América Latina foi inaugurado em 1947 e, desde 1968, está instalado no prédio projetado por Lina Bo Bardi.	Reunião de 44 obras recentes de sete artistas japoneses contemporâneos e 13 nipo-brasileiros.	Até dia 4/4. De 3ª a domingo, das 9h às 21h.	Há nomes importantes da arte japonesa recente, como Yayoi Kusama, Daisuke Nakayama, Kimiyo Mishima e Chika Ito.	Na obra de Kusama, que esteve também na Bienal. Musa da pop art, sua arte de auto-exibição foi exaltada por Andy Warhol.	Catálogo com 130 páginas e críticas dos expositores que falam da própria obra. R$ 5.	Aproveite para ver, também no Masp, a mostra do designer gráfico japonês Ikko Tanaka. Para almoçar, o Spot, na alameda Ministro Rocha Azevedo, 72, é boa opção. Suas grandes janelas de vidro dão visão para uma praça de esculturas modernas.
RECIFE	**Manolo Valdés** *Vasos* Manolo Valdés	Museu de Arte Moderna Aluisio Magalhães (r. da Aurora, 265, Boa Vista, tel. 081/423-3007). Antiga Galeria Metropolitana de Arte Aluisio Magalhães, em 1997 se transformou em museu para levar para o Recife as grandes exposições de arte moderna.	Mostra do artista espanhol com 7 esculturas e 19 pinturas produzidas entre 1981 e 1995.	De 16/3 a 11/4. De 3ª a domingo, das 12h às 18h.	Valdés é celebrado em seu país como um dos pintores que mais dialogam com a tradição figurativa espanhola.	Se Valdés realmente "canibaliza" referências a Goya, Velásquez e Rivera, como anunciado no catálogo.	Catálogo-livro. R$ 30.	Um passeio pelas margens do rio Capibaribe, onde fica o museu, é boa recomendação. Com uma caminhada chega-se ao Recife Velho, de vida noturna agitada, galerias de arte, bares e o cinema São Luis.
P. DE CALDAS	**Piza: Trabalhos Recentes** *Colagem* Arthur Luiz Piza	Instituto Moreira Salles (r. Teresópolis, 90, Jardim dos Estados, tel. 035/722-2776). Inaugurado em 1992, o instituto é dos mais ativos espaços culturais da cidade.	Aquarelas, desenhos e colagens de Arthur Luiz Piza, artista plástico radicado em Paris.	Até 20/6. De 3ª a domingo, das 14h às 18h. Grátis.	A mostra reúne aquarelas, desenhos e colagens de Piza, um dos maiores gravuristas do Brasil, confirmando sua versatilidade e coerência.	Na economia de recursos com que Piza confere movimento à sua geometria.	R$ 5.	O Instituto Moreira Salles fica em bairro residencial, mas caminhando chega-se ao Centro. Para um chope, os bares Catarino e o recém-inaugurado Atrium são boa escolha. Para jantar, vá à Cantina do Araújo, uma das mais tradicionais da cidade.
RIO DE JANEIRO	**Heitor dos Prazeres – Um Século de Arte** *Auto-retrato*, 1956 Heitor dos Prazeres	Galeria do BNDES (av. Chile, 100, térreo, Centro, tel. 021/277-7757). Depois que a grande retrospectiva de Heitor no Museu Nacional de Belas Artes foi adiada para setembro, este é o endereço alternativo para ver a obra do artista.	Mostra com cem peças, entre telas (30), desenhos (alguns inéditos), fotos, instrumentos e figurinos do artista e músico carioca.	Abre-se 30/3. De 2ª a 6ª, das 9h às 19h. Grátis.	Heitor dos Prazeres foi dos mais importantes pintores *naïfs* brasileiros nos anos 50 e 60. Os quadros *Carnaval dos Arcos*, *Fila d'Água*, *Caboclo* e *Índio* retratam a vida artística e cultural popular do Rio no começo do século.	No quadro *Sonho*, encontrado entre as primeiras telas de Heitor, hoje nas mãos de colecionadores particulares.	Não tem.	O projeto *Cantos de Verão*, com grupos emergentes da música brasileira, é um bom programa, que acontece no Conjunto Cultural da Caixa (Teatro Nelson Rodrigues, tel. 021/262-0942), sempre às 19h, do dia 3 ao dia 13/3.
RIO DE JANEIRO	**Hélio Oiticica e a Cena Americana** *Penetrável*, 1977 Hélio Oiticica	Centro de Arte Hélio Oiticica (r. Luís de Camões, 68, Centro, tel. 021/232-2213). É um dos espaços mais bem equipados da cidade para as pequenas e médias exposições de arte contemporânea.	Exposição com obras produzidas na década de 70, quando o artista viveu nos Estados Unidos. *Ninhos*, inédita no Brasil, foi reconstruída para esta mostra de acordo com as especificações do artista para a mostra *Information*, no MoMA de Nova York.	Até 28/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h. Sábado e domingo, das 11h às 17h.	A mostra tem obras de artistas (americanos ou não) contemporâneos de Oiticica e cenários das artes plásticas nova-iorquinas dos anos 70, como Richard Serra, Yoko Ono e Joseph Beuys.	No contraponto e no diálogo que as obras de Hélio Oiticica estabelecem com artistas brasileiros de sua época, como Arthur Barrio e Cildo Meirelles.	Não tem.	Durante a semana, vá à tradicional Confeitaria Colombo, inaugurada em 1913, que preserva em seu cardápio clássicos como o bolo Rivadávia e o famoso chá. Todos os dias, das 8h30 às 19h.
RIO DE JANEIRO	**Suite Vollard** *Modelo Contemplando um Grupo Escultórico* (detalhe) Pablo Picasso	Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 021/216-0237). Este edifício dos anos 40 foi sede do Banco do Brasil. Com cinco andares, três deles abertos ao público, está totalmente reformado e é hoje um dos lugares mais bem conservados do Rio. Oferece espaços para exposições, e a luz natural que entra pela abóbada de vidro é atração adicional.	Cem gravuras feitas por Picasso entre 1933 e 1937. A série foi batizada com o nome do colecionador e marchand que as encomendou ao artista espanhol, Ambroise Vollard.	De 5/3 a 4/4. De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Grátis.	Uma das seqüências gráficas mais famosas da história, feita por encomenda do marchand que lhe dá o nome, já esteve no Brasil algumas vezes, mas é sempre motivo de revisão.	Na capacidade única de Picasso de ser dono de um estilo inconfundível sem ser escravo dele.	Catálogo e preço sem definição.	Um almoço informal no Bistrô do Paço ou um jantar mais elegante no Atrium, ambos no Paço Imperial, completam bem o programa.
EXTERIOR	**John Singer Sargent** *The Sulphur Match*, 1882 John Singer Sargent	National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos (tel. 202-737-4215). Criada em 1937, tendo como núcleo inicial a coleção de Andrew Mellon, foi aberta quatro anos depois. A ala este, de 1978, é um projeto antológico do arquiteto I. M. Pei. Seu acervo de mais de 100 mil obras é dos maiores do mundo e abrange da arte medieval à contemporânea.	Mais de cem pinturas e aquarelas, conjunto que representa a maior retrospectiva do artista desde sua morte, em 1925.	Até 31/5.	Refinado e bem-nascido, Sargent era filho de americanos, nasceu em Florença e fez carreira na Inglaterra, onde teve sucesso e causou escândalo com seus retratos da elite, à qual deu glamour sem dar afetação.	Na influência de Manet em retratos como *Lady Agnew* e nas pinturas feitas em Capri e Veneza, mais desprendidas.	Tem catálogo ilustrado publicado pela Tate Gallery.	Nesta época do ano, o clima em Washington já não está tão frio e permite uma caminhada pelo Mall, a área da cidade que compreende alguns importantes museus e a vista do Capitólio e do Obelisco.
EXTERIOR	**Julia Margaret Cameron's Women** Retrato de Julia Jackson Julia M. Cameron	Museu de Arte Moderna de Nova York (11, 53 St. W, tel. 212-708-9400, Nova York, Estados Unidos). Um dos grandes centros mundiais de arte moderna e contemporânea.	Seleção de 60 retratos femininos feitos pela grande fotógrafa do século 19.	Até 4/5.	Esqueça o blablablá sobre mulher-objeto e o poder que a fotografia conferiu a elas quando estão atrás da câmera. Cameron foi uma grande fotógrafa vitoriana e registrou mulheres da mesma forma que homens de seu tempo as registraram.	No sabor pré-rafaelista dessas imagens, em que a mulher é angelical e estranha ao mesmo tempo.	Tem livro-catálogo à venda na Book Shop. US$ 29,95.	A loja do MoMA, no térreo do prédio, tem uma completa coleção de livros sobre fotografia. Pode ser motivo para passar horas na loja.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / VICENTE MELLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Grotowski depois de Grotowski

O encenador e teórico polonês que fez da representação uma aventura metafísica deixa como legado um desafio ao teatro

Por Jefferson Del Rios

Jerzy Grotowski (ao lado), o homem que fez da arte um exercício ascético de autoconhecimento. Tinha o rigor dos visionários e pregadores religiosos. Acima, emblema do Teatro Laboratório de Wroclaw

FOTO FOLHA IMAGEM

Um norte-americano de 36 anos, formado em Yale, é aparentemente o sucessor do diretor e teórico teatral polonês Jerzy Grotowski, falecido na Itália no dia 14 de janeiro, aos 65 anos. Thomas Richards, autor do livro *Trabalhar com Grotowski*, editado em inglês e francês, foi até agora uma figura discreta ao lado do grande mestre que, no entanto, viu nele "o colaborador essencial". É uma história para se acompanhar.

As lendas — alguns preferem mito — em torno de Grotowski começaram em Paris na noite de 21 de junho de 1966 no Festival do Teatro das Nações. O encontro criado no renascer pós-guerra da França acolhia grupos e personalidades que propunham novas estéticas. Foi um período generoso, anterior à saturação dos festivais e quando era mais forte a esperança humanista nas artes. Paris sempre foi a capital das revelações em teatro. Basta lembrar que Bertolt Brecht — de início uma figura restrita a pequenos círculos — passou a ser reconhecido internacionalmente quando desembarcou no festival, em 1954, com o Berliner Ensemble.

O espetáculo polonês *Le Prince Constant* não estava entre as principais atrações daquela temporada que teria o Piccolo Teatro de Milão e o Living Theatre, embora o magnífico ator e diretor Barrault, então presidente do festival, anunciasse "um ritual coletivo que libera ou provoca um choque existencial". O que se seguiu seria descrito por Raymonde Temkine em estudo dedicado a Grotowski: "A bomba explodiu desde a primeira representação (...) provocando sempre o mesmo barulho nos dias seguintes. "Ruído que não significou adesão

imediata, comprovando que, afinal, uma lenda também se forma na polêmica. A encenação usava livremente Calderon de La Barca, em uma língua difícil, e o elenco segurou, imóvel, o início da representação até impor silêncio à platéia. E, ao final, ninguém apareceu para os agradecimentos, deixando em cena apenas o protagonista, imóvel na posição de morto. Muitos ficaram sem saber se a peça terminara ou não. Profissionais de teatro e a crítica dividiram-se durante meses em comentários que repercutiram até em *Les Temps Modernes*, a revista de Jean-Paul Sartre. Mas em um ponto houve admiração unânime: o extraordinário domínio físico e a coesão dos intérpretes, sobretudo Ryszard Cieslak (1937-1990), que se imporia como um ator de exceção.

O impacto grotowskiano pode ser melhor avaliado quando se relembra um pouco do que, naquele mesmo ano, estava se passando na vanguarda cênica ocidental. Nos Estados Unidos, o Living Theatre, criado nos anos 50 por Julian Beck e Judith Malina com uma proposta de criação coletiva, novos exercícios cênicos e uma linguagem inspirada em Artaud, acumulava polêmicas e sucessos. Idem com o Open Theatre, de Joseph Chaikin, que nasceu de um desmembramento do Living e, em 1966, lançava com sucesso *América Hurrah*. Bob Wilson só iria aparecer três anos mais tarde, em 1969, com *The King of Spain*. Na França, trabalhando na região de Lyon, Roger Planchon, discípulo de Brecht, era o grande nome na linha realista de denunciar as contradições entre as classes sociais. Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, fundado em 1964, com *Pequenos Burgueses*, de Gorki, juntavam experiência para os êxitos dos anos 70.

Na Alemanha, com 30 anos incompletos, Peter Stein acabara de deixar o cargo de diretor assistente em Munique para se lançar ao primeiro projeto individual – *Sauvés*, de Edward Bond –, que estrearia em 1967, início de uma carreira que une trabalhos coletivos e forte marca autoral. Na Itália, Luca Ranconi, um nome em ascensão, fazia, em agosto de 1966, *Os Lunáticos*, de Thomas Middleton e William Rowley (ele triunfaria em Paris, em 1969, com *Orlando Furioso*, de Ariosto, uma das invenções da década no palco). Punha-se assim ao lado de Giorgio Strehler, fundador, em 1947, do Piccolo Teatro de Milão e durante muitos anos uma referência internacional para o teatro tanto no repertório eclético quanto no acabamento da representação. Em Londres, Peter Brook – depois de conferir novas dimensões a textos de Shakespeare – estava, exatamente, transformando em filme sua histórica encenação de *Marat-Sade*, de Peter Weiss (que revelou Glenda Jackson), e já mantinha contatos com Grotowski. Em Paris, um certo Victor Garcia, argentino difícil e genial, rompia o anonimato com *Cemitério de Automóveis* (que remontaria em São Paulo, em 1968). Finalmente, e fora do poderoso e determinante eixo euro-norte-americano, os brasileiros dos grupos Oficina, Arena (São Paulo) e Ipanema (Rio) viviam seus melhores momentos com espetáculos entre a crítica social (Brecht) e as elaboradas construções de personagens advindas do russo Konstantin Stanislavski. O panorama esboçado indica que Grotowski não ocupou palcos vazios de idéias e realizações. Nem mesmo em sua terra natal onde havia Tadeusz Kantor, artista múltiplo (pintor e cenógrafo) que, com atores e manequins, encenava alegorias históricas e sociais com resultados impressionantes.

Cenas de *Le Prince Constant*, baseado em Calderon de La Barca, com Ryszard Cieslak, o ator que melhor expressou a concepção grotowskiana do ato de representar como cerimonial de entrega humana absoluta. Cieslak também trabalhou com Peter Brook

A base teórica e prática de Grotowski teve origem em uma constatação aparentemente óbvia: o teatro não é arte de massa excetuando-se, nas origens, o grego e o medieval europeu. Não podendo competir com os meios de expressão artística de reprodução mecânica em larga escala, como o cinema, rádio, disco e televisão, deveria assumir o arcaísmo e fazer dele o encontro transformador e supra-racional entre o ator e o espectador. Arte que chamou de *elitária* – não elitista – porque para poucos, mas independente de questões sociais e econômicas: para aqueles com predisposição e sensibilidade para formas intensas de comunhão. São questões hoje na pauta do fim do século diante da massificação crescente da vida humana em qualquer circunstância, mas que Grotowski percebeu ainda nos anos 50. Bastaria esse sentido visionário e a maneira como o exerceu para situá-lo como um personagem raro.

Jerzy Grotowski nasceu em 11 de agosto de 1933 em Rzeszow, próximo à fronteira da Rússia, de uma família com fortes ligações artísticas e acadêmicas. Kasimir, o irmão mais velho, dedicou-se à física nuclear na Universidade de Cracóvia (fato que terá efeito em suas futuras atividades no teatro). Foi um jovem sadio e esportista até os 16 anos, quando adoeceu gravemente (não se sabem detalhes), o que lhe custou um ano de hospital. Depois disso, mudou de vida, passando ao silêncio, às leituras e ao interesse por teatro na Escola Superior de Arte Dramática de Cracóvia, onde adere ao método de interpretação de Stanislavski. Em seguida, um ano de estudos de direção em Moscou, em 1955, onde descobre Meyerhold – outro responsável pela moderna cena ocidental –, e dele adota um princípio do qual jamais se afastará: o espetáculo não é uma representação da peça, mas uma resposta ao texto, um ato de reação criativa. Paralelamente, faz viagens à China, Egito e Oriente Médio. De volta à Polônia torna-se assistente do Teatro Stary e a seguir, aos 26 anos, diretor do Teatro 13 Rzedow, de Opole, começo das pesquisas além dos parâmetros estéticos conhecidos e espaços cênicos convencionais. Como todo teatro polonês era subvencionado e tinha de corresponder com temporadas contínuas, Grotowski apresentou oito criações em cinco anos, mas incomodado com a pressa que dificultava a procura de novas linguagens. O impasse foi resolvido com a transformação da equipe em instituto de pesquisa (ou teatro laboratório) e sua transferência para Wroclaw.

Na mais absoluta concentração, despojando-se de todos os efeitos tidos como supérfluos (luz, cenário e figurinos), os intérpretes praticavam uma espécie de ascese da qual tinham consciência e necessidade – daí surgindo a expressão "ator santo". Grotowski, admirador dos centros de pesquisa de física onde os limites dessa ciência (e possíveis desdobramentos metafísicos) são testados, estava convencido de poder trabalhar as energias físicas e mentais na transformação da consciência. Jamais deixou de aprofundar esse tipo de investigação, expressa inicialmente no livro *Por um Teatro Pobre*. Uma das características mais visíveis dos elencos grotowskianos seria o preparo corporal com o rigor do balé clássico, atletismo e artes marciais. Mas o diretor advertia para o risco de deixar o corpo como uma entidade puramente muscular e não um canal privilegiado e pulsante de energias. A meta era desafiar o corpo dando-lhe deveres e objetivos, "fazendo-o descobrir que o impossível pode ser dividido em pequenas partes possíveis. O corpo assim não seria um animal domado, mas um animal selvagem e digno".

Acima e à dir., capas de *Grotowski*, de Raymonde Temkine, e *Travailler avec Grotowski*, de Thomas Richards (no destaque), livros fundamentais para o conhecimento desse pensador do teatro, que podem ser encontrados na Académie Experimentale des Théâtres, Paris. Tel. 0033-1-42-56-85-89. Fax 0033-1-42-56-86-67. Abaixo, o diretor nos anos 60

A platéia foi fixada em 60 espectadores para se conseguir o contato energético entre as partes (assistentes e oficiantes). Pode parecer estranho esse itinerário no interior da Polônia marcada por guerras e submetida a um regime stalinista pragmático. Mas esse país periférico entre os grandes da Europa, disputado, invadido ou pressionado pela Alemanha e a Rússia sempre teve uma rica vida espiritual e artística traduzida em movimentos vanguardistas luminosos e religiosidade católica irredenta. Toda essa massa cultural à qual se acrescenta uma tradição aristocrática e ferrenhamente nacionalista deixa sinais na obra e nas atitudes de Jerzy Grotowski. Ele era persistente, inabalável, duro e carismático como o seu conterrâneo Karol Wojtyla (no fundo, dois religiosos e suas igrejas). Nessa linha de ação, fez pouco mais de dez espetáculos entre 1960 e 1968, quando abandonou o "teatro de apresentação" (com público) e passou a dedicar-se ao "teatro-veículo" (experiências cênicas repassadas apenas a grupos de pesquisas teatrais previamente selecionados). Antes do recolhimento, suas montagens foram levadas a festivais com enorme impacto. Caso de *Kordian*, *Akropolis*, *Le Prince Constant* e *Apocalypsis*

cum Figuris, a despedida. Grotowski sempre trabalhou com textos clássicos (Byron, Dostoiévski, Marlowe, Calderon de La Barca) ou exaltados vanguardistas poloneses não tão conhecidos fora da Europa, mas não menos importantes. *Akropolis* é uma peça de 1904 escrita por Stanislas Wyspianski (1869-1907), pintor e dramaturgo que se impôs com soluções cênicas novas para a época — sobretudo nos efeitos plásticos — que seriam recuperadas por Tadeusz Kantor, Grotowski e Andrej Wajda. Em *Akropolis*, os personagens parecem saídos de tapetes medievais em seqüências que evocam Cristo. (Grotowski situou-os em um campo de concentração. Vale a pena lembrar que tanto ele quanto Kantor nasceram e foram criados nas proximidades de Auschwitz.)

Em *Le Prince Constant* tem-se a releitura de Calderon por Julius Slowacki (1809-1849), o mesmo de *Kordian*. Nos dois autores, o ponto comum é a idéia da fatalidade e a atração pelo sacrifício, clima que permeia *Apocalypsis cum Figuris*, em que se encontram, entre outras, citações da Bíblia e de Dostoiévski. A recorrência ao tema levou Roger Planchon a comentar que, fosse qual fosse a peça de Grotowski, ela seria a Paixão de Cristo. De certa forma, sim. Mas é mais.

Raymonde Temkine, espectadora privilegiada de várias criações em seu ambiente natural polonês, insiste que no núcleo dos espetáculos estavam mitos coletivos ou uma situação arquetípica pertencente à memória da humanidade. O encenador acrescentaria que seu objetivo era "utilizar situações arcaicas santificadas pela tradição, situações tabus no domínio da religião e das tradições nacionais".

Como o campo é vasto, os conceitos passíveis de múltiplas interpretações, e Grotowski pouco extrovertido, pairou sempre um tom cifrado sobre o artista. O mesmo vale para a sua situação política. Quando, em 1981, a Polônia, mobilizada pelo movimento Solidariedade, entrou numa série de crises que levariam ao fim do regime comunista, mas que por instantes pareciam seguir para a ocupação soviética, Grotowski dissolveu o Teatro Laboratório e se exilou em Paris. Naturalizando-se francês, mereceu especial honraria: o Collège de France, uma das mais altas instituições culturais do país, criou especialmente para ele a cátedra de antropologia teatral. Não retornou para atuar na nova Polônia de Lech Walesa, como o fizeram Wajda e Krzysztof Kieslowski. Em 1986, instalou o Workcenter of Jerzy Grotowski, ligado ao Centro para Experimentação e Pesquisa Teatral, entidade italiana sediada em Pontedera, perto de Pisa. Dedicou os últimos anos aos experimentos de ações físicas e cantos rituais e vibratórios denominados *Ação*. O material para os exercícios — oito horas diárias, seis dias por semana — pertence à tradição ocidental. Grotowski afirmava que o berço do Ocidente está no Egito arcaico, Israel, a Grécia e a Síria antiga. Na última fase de Pontedera a ênfase foi dada às comparações entre os mantras asiáticos e os ritos de raiz africana.

A última viagem de Grotowski fora da Europa foi ao Brasil, em 1996, a convite do Sesc de São Paulo, quando manteve contatos com artistas (o diretor Celso Nunes foi um de seus alunos na Europa) e, impaciente ao limite da rispidez, fez uma conferência ao público jovem e novidadeiro que lotou o Cinesesc. Era a lenda, não o inventor que estava ali. Andar vacilante, barbas brancas e longas, não lembrava o eslavo atlético, todo de negro que me recebeu com um sorriso à porta da Sainte Chapelle, Paris, lugar perfeito para a apresentação de *Apocalypsis cum Figuris* na noite de 5 de novembro de 1973. Meses antes havíamos conversado durante uma reunião promovida por Barrault. Ele parecia calmo, seguro e claramente vaidoso do mistério que o cercava.

Thomas Richards, sem a notoriedade mundial de Grotowski, poderá tentar manter Pontedera desde que resolva um dilema. Perguntado se ao morrer gostaria de deixar um sistema teórico concluído para apenas ser ensinado, Grotowski foi enfático: "Não!" E acrescentou: "Mas devo admitir que, se me perguntarem se quero que essa pesquisa da *arte como veículo* continue, não poderia responder não". Ao saber de sua morte, Jerzy Jarocki, diretor no Teatro Stary, de Cracóvia, onde Grotowski iniciou sua carreira, disse: "Ele era infinitamente só. Punha todas suas forças, toda sua energia a serviço do conhecimento, da descoberta do grande segredo".

A mim, ocorreu sua frase, mais filosófica que artística, durante a palestra, na noite de 27 de abril de 1973, em Paris: "Há pessoas demais querendo salvar o teatro e não a si mesmas". Seu legado talvez se resuma — ou comece — nesse aviso tipicamente grotowskiano.

Acima, o cartaz polonês de *Apocalypsis cum Figuris*, baseado em Dostoiévski e trechos da Bíblia. O espetáculo foi um dos maiores sucessos do Teatro Laboratório de Wroclaw em festivais internacionais e marcou o fim das encenações públicas de Grotowski. Em seguida, ele passou exclusivamente às pesquisas sobre interpretação teatral. Abaixo, ingresso para a apresentação em Paris

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS — Nº 100021

SAINTE CHAPELLE — 1 Boulevard du Palais

APOCALYPSIS CUM FIGURIS

Théâtre Laboratoire de Wroclaw Jerzy GROTOWSKI

Dimanche 4 Novembre 1973 - Soirée 19 h.

Prix Réservé Étudiants 10 FRANCS

O virtual pelo avesso

O coreógrafo belga Frédéric Flamand, diretor do lendário Plan K e mestre dos recursos audiovisuais, diz em entrevista exclusiva que não se deve temer a tecnologia

Por Ana Francisca Ponzio, em Lyon

Frédéric Flamand discute as implicações da tecnologia em espetáculos como *EJM1-EJM2* (foto)

FOTO FABIEN DE CUGNAC

Como o fascínio pela imagem e a velocidade introduzida pela tecnologia no cotidiano contemporâneo — que, no caso da informática, faz com que partida e chegada se confundam, suprimindo a noção do trajeto — podem interferir na memória e, conseqüentemente, na percepção do público diante de um espetáculo de dança ou teatro? Indagações como essa vêm sendo feitas por Frédéric Flamand, encenador belga conhecido no Brasil como diretor do Plan K, grupo que freqüentou palcos do país nos anos 80. Autor de concepções engenhosas, que costumam associar dança, teatro, artes plásticas, arquitetura, música e recursos audiovisuais, Flamand também tem se destacado como um brilhante pensador da nova ordem deste fim de século e de seu reflexo nas artes.

Nascido em Bruxelas em 1949, Flamand fundou o Plan K em 1973. Sete anos depois, instalou seu elenco em uma antiga refinaria de açúcar, transformando-a em um centro internacional de pesquisas artísticas, que chamou de La Raffinerie. Em

Ao questionar o poder da tecnologia e a realidade virtual gerada pela informatização, as obras recentes de Frédéric Flamand espelham as transições da sociedade atual, buscando novas soluções para as artes cênicas. De concepção engenhosa, seus espetáculos associam dança, música, artes plásticas, arquitetura e recursos audiovisuais, como acontece na coreografia *EJM1-EJM2*, que às vezes contrapõe os bailarinos às suas próprias imagens (à direita) ou a personagens virtuais (no alto). Para Flamand, o aprendizado do artista no relacionamento com a tecnologia é o mesmo do homem comum: como tê-la a seu serviço e não se deixar escravizar por ela

1991, foi nomeado diretor artístico do Balé Royal de Wallonie, da Bélgica, que ele juntou ao seu antigo grupo, criando o Charleroi Danses-Plan K, seu grupo atual. Animado com a possibilidade de uma temporada no Brasil, cogitada para o primeiro semestre deste ano, Flamand falou com exclusividade a **BRAVO!**, enquanto organizava a 4ª Biennale Internationale de Charleroi/Danses/Via 99, que acontece de 19 deste mês a 3 de abril, em que apresentará seu espetáculo *EJM1-EJM2*.

BRAVO!: Como a tecnologia se integra à dança em sua obra?

Frédéric Flamand: É um corpo-a-corpo irônico, às vezes mágico também, porque há coisas magníficas no âmbito da tecnologia. Em meu novo espetáculo, *EJM1-EJM2*, a primeira cena mostra bailarinos que dançam com suas próprias imagens, projetadas em vídeo. Às vezes a imagem virtual é mais bela do que a dança real, e isso demonstra toda a ambigüidade do mundo moderno, em que as imagens assumem uma importância terrível. Por vezes as imagens são mais belas e elas podem mentir, e a juventude ama as mentiras da imagem, os efeitos especiais dos filmes americanos, os videoclipes, toda essa estética contemporânea. A imagem é quase mais importante do que a realidade atualmente.

Como é a relação do bailarino com a tecnologia?

Há uma aprendizagem. No começo, a tecnologia pode parecer um inimigo. Depois há uma adaptação progressiva. Durante esse processo é possível perceber que não somos vítimas da técnica, mas que ela pode nos servir. Portanto, é um trabalho longo, de fôlego, que não é diferente do trabalho cotidiano de todo homem. A técnica está aí, e domá-la é o desafio do homem moderno.

Como o sr. avalia as artes cênicas neste fim de século e qual sua postura artística nesta época?

Neste fim de século há muitos artistas que tentam escapar um pouco de suas disciplinas. Ao mesmo tempo, conhecemos atualmente uma mutação incrível no mundo, inédita na história da humanidade, provocada pelos meios de comunicação. É o que faz que categorias como o teatro e a dança tornem-se um pouco velhuscas subitamente, como se não correspondessem mais ao que o século 21 vai reunir. Percebo também que há muitos artistas pesquisando uma nova forma de espetáculo, porque a noção de espetáculo vivo está sendo fortemente questionada. Ela não tem mais a força que teve antes, e podemos perceber isso pelo interesse da juventude pelo teatro e a dança, que é restrito. Isso é muito perigoso, pois pode levar à marginalização das artes vivas. Nós vivemos em uma sociedade da imagem; o poder do cinema e da televisão é um milhão de vezes mais forte do que o de um espetáculo. Se um extrato de um espetáculo de dança é transmitido pela televisão, é visto, automaticamente, por 1 milhão de pessoas, enquanto dentro de uma sala de espetáculos, contamos às vezes com 800 espectadores. Portanto, as artes vivas enfrentam um problema. Diante dessa realidade, é preciso ver as coisas de frente, não ter medo e não fazer de conta que tudo isso não existe. Eu, pessoalmente, procuro questionar essa época e aderir à sensibilidade contemporânea, para tentar articular a criação artística com o mundo atual.

O que o sr. tem levado em conta no desenvolvimento de sua proposta estética?

Trabalho cada vez mais fascinado pela técnica da dança. Há os cursos clássicos, que também são importantes, mas percebo que, hoje, 10 a 15 anos depois da revolução da nova dança no mundo todo, há um novo academismo. As imitações tornaram-se muito comuns, as manias e os clichês se instalaram. Tomando os criadores da dança belga como exemplo, vemos cópias de Wim Vandekeybus e Anne Teresa de Keersmaeker a todo momento.

FOTOS GANET/FABIEN DE CUGNAC

Contra a Amnésia

Espetáculo de Flamand homenageia pioneiros do registro do movimento

Nos espetáculos de Frédéric Flamand, as artes plásticas continuam exercendo influência fundamental. "As grandes revoluções estéticas nasceram nas artes plásticas, que são visionárias e nos propõem enigmas", diz ele. Em busca de correspondências entre diversas expressões, Flamand também tem se associado com freqüência a arquitetos capazes de introduzir novas leis no espaço cênico. "O que me interessa é criar uma espécie de eixo paradoxal entre o quadrado perspectivista do palco italiano e o quadrado do eletrônico contemporâneo, que é a televisão", diz.

Para pôr em prática suas preocupações estéticas, Flamand contou com dois arquitetos americanos – Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio – na concepção de seus mais recentes espetáculos, *Moving Target* e *EJM1-EJM2*. Para este último – produzido em parceria entre o Charleroi Danses-Plan K e o Balé da Ópera de Lyon –, a dupla construiu uma instalação que permite aos bailarinos contracenar com imagens virtuais, captadas ao vivo por uma câmera de vídeo que faz parte da cena, assim como o técnico que a opera. "É uma forma de evocar a manipulação de imagens no mundo em que vivemos", diz Flamand. Apontando para o século 21, *EJM1-EJM2* faz da necessidade da memória um contraponto à possível amnésia que, segundo Flamand, o mundo informatizado pode gerar. "Hoje não há mais distância, a comunicação é instantânea. A Internet, que nos põe no mundo inteiro em um segundo, é fascinante mas ao mesmo tempo assustadora, pois não há mais trajeto entre as coisas. A partida e a chegada são quase as mesmas em qualquer parte, e isso é inédito na história da humanidade."

Tal reflexão fez que Flamand resgatasse, em *EJM1-EJM2*, duas personalidades proeminentes do começo deste século. As iniciais que se repetem referem-se ao inglês Eadweard James Muybridge, primeiro fotógrafo a captar as seqüências de deslocamento de um cavalo a galope, e a outro estudioso do movimento, o francês Étienne-Jules Marey, médico e fisiologista. Muybridge e Marey são unidos ainda por outra coincidência: os dois nasceram em 1830 e morreram em 1904.

"Muybridge e Marey estão na origem da invenção do cinema e foram os primeiros a dizer que o olho era impotente em relação à máquina, uma vez que as câmeras de fotografia e cinema captam coisas que o homem não vê. No entanto, é na imperfeição que está a beleza da experiência humana. Sabendo que a sensibilidade artística, a poesia, a ligação afetiva são atributos exclusivos do homem, resta questionar como ele vai se integrar à avalanche tecnológica sem se deixar esmagar pelo que inventou", diz Flamand. – AFP

Essa situação é tão acadêmica quanto a dança clássica ou neoclássica. Para mim, o que interessa são as mixagens de técnicas e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento criativo do bailarino, que realmente tem sido cerceado pelos coreógrafos. Essa afirmação pode parecer monstruosa, mas acima de tudo os coreógrafos vêm impondo seus fantasmas, sem se dar conta de que estão proporcionando pouco à criatividade dos bailarinos. Tentando evitar isso, trabalho muito com improvisação, estimulando a criatividade, a vivência de cada dançarino. A partir do momento em que o bailarino também se apossa do espetáculo, o trabalho evolui.

O sr. fala freqüentemente em utopia. Durante seus processos criativos, isso é levado em conta?

Não, a utopia não é uma estratégia, mas um sentimento artístico, um impulso que nos leva a criar certas coisas em certos momentos, sem explicar por quê. A utopia é uma necessidade muito importante agora, porque estamos em uma época em que tudo é cada vez mais arregimentado, organizado e civilizado. Portanto, acredito que uma certa utopia permite uma certa liberdade, permite escapar, descobrir novos caminhos, além de mostrar que há uma relatividade na vida, ou seja, o que é verdade aqui pode não ser verdade 50 metros adiante.

Preocupado com um novo academismo – a cópia de modelos coreográficos bem-sucedidos –, Flamand se ocupa da técnica da dança e da participação do bailarino, segundo ele, uma presa dos fantasmas dos coreógrafos: "Procuro estruturar um espetáculo que não seja estéril". Seu novo espetáculo, *EJM1-EJM2* (cenas acima e abaixo), homenageia o fotógrafo inglês Eadweard James Muybridge e o fisiologista francês Étienne-Jules Marey, pioneiros no registro da imagem em movimento

Teatro de variedades

Crescimento marca a 8ª edição do Festival de Teatro de Curitiba

Já incorporado ao calendário teatral brasileiro, o Festival de Teatro de Curitiba pretende cumprir sua ambição maior nesta 8ª edição: a de representar "uma grande vitrine das artes cênicas no país", como diz Leandro Knopfholz, um dos sócios da Calvin Entretenimento, organizadora da mostra. De 18 a 28 deste mês, 19 espetáculos serão apresentados na mostra principal, e 34 na mostra paralela *Fringe*, criada com sucesso em 1998. Em relação à edição passada, o festival cresceu: são 16 estréias nacionais (12 no ano passado) e a expectativa é de que o público passe de 60 mil para 90 mil espectadores. Entre as montagens confirmadas para a mostra oficial estão *Nijinski*, monólogo com Luís Mello; *Roberto Zucco*, de Bernard Koltès, dirigido por Nehle Franke, alemã radicada na Bahia; e *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, em versão do Bando de Teatro Olodum, da Bahia. A produção local mereceu especial atenção: mais de um terço das peças que participam do *Fringe* são produções curitibanas. A programação do festival inclui ainda leituras (com destaque para *Shopping and Fucking*, direção de Antonio Araújo, com Marco Ricca), debates, oficinas e uma feira de artes alternativas. — FLÁVIA ROCHA

Cenas de um festival: abaixo, à esquerda, *Carmem*; à direita, *Roberto Zucco*; embaixo, os *Cantos de Maldoror*

Cenário intimista

O Alfa Real inaugura nova sala de espetáculos para apresentar música de câmara

Ao lado da sala principal, com 1.300 lugares, o Teatro Alfa Real abre em São Paulo uma sala menor, com 200 lugares, destinada a receber uma programação de peças mais intimistas, concertos e música de câmara. Batizado de Sala B, o novo espaço tem inauguração prevista para o final deste mês, com a estréia de *Um Certo Olhar — Pessoa e Lorca*, monólogo com Raul Cortez. A peça, segundo Cortez, apresenta "uma visão, uma perspectiva de nossas raízes ibéricas, com base na poesia de Fernando Pessoa e Federico Garcia Lorca, que fazem parte de nosso tempo, de nossa história e de nossa nação". A ocupação da nova sala será definida com base em avaliação de textos de grupos e autores que tiverem interesse em se apresentar no espaço. Os projetos podem ser enviados para o Teatro Alfa Real, rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP. Informações pelo tel. 011/5693-4001. — FR

Ilustração da nova sala do Alfa Real, com capacidade para 200 espectadores

Obras quase completas

Civilização Brasileira edita a maior parte dos textos do dramaturgo Paulo Pontes

A editora Civilização Brasileira lançou o primeiro volume do *Teatro de Paulo Pontes* (R$ 20). Nele estão reunidos os textos *Brasileiro, Profissão Esperança*, *Dr. Fausto da Silva* e *Um Edifício Chamado 200* (que lhe valeu prêmio de Autor Revelação em 1972). Pontes morreu em 1976, com apenas 35 anos, e suas peças *Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*, *Check-up* e *Madalena Berro Solto* compõem o volume 2 da série, com lançamento previsto para este mês. *Gota d'Água*, a parceria de 1975 com Chico Buarque de Holanda inspirada em *Medéia*, de Eurípides, será lançada separadamente pela Civilização Brasileira ainda este ano. A lacuna será o texto de *Opinião*, musical escrito por Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, que não será publicado por decisão dos herdeiros de Vianinha.

Capa do volume 1, que tem três textos do dramaturgo

FOTOS DIVULGAÇÃO / ALFA REAL: ILUSTRAÇÃO ANTÔNIO LUÍS FERNANDES RIBEIRO E REGINA PENTEADO DE TOLEDO

O PERFEITO EQUILÍBRIO DE ALBEE

Montagem carioca de brilhante texto do dramaturgo americano traz acertos da direção e grande atuação de Walmor Chagas à frente de elenco irregular

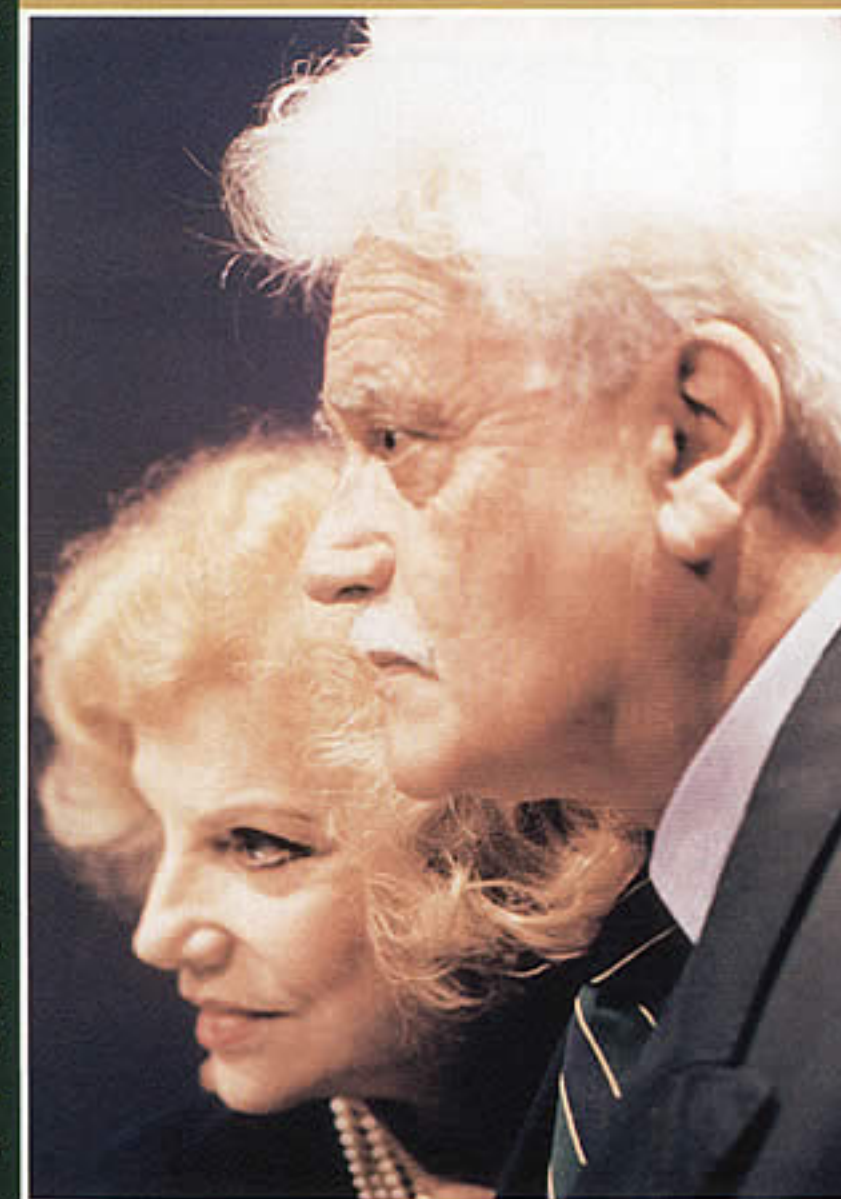
Por Fábio Ferreira

O teatro do eixo Rio—São Paulo se movimenta em fluxos e refluxos de autores. Períodos de Nelson Rodrigues, Molière, Brecht e Tchekov. A dramaturgia parece sofrer de tempos em tempos uma revitalização no sentido de suas palavras. Iniciamos 1999 com uma série de estréias de textos americanos. *Um Equilíbrio Delicado*, em cartaz no Rio de Janeiro, foi escrito por Edward Albee em 1966 (quatro anos depois do sucesso de *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?*) e lhe valeu o primeiro de seus três prêmios Pulitzer. A peça segue a linha do drama social, em que, na investigação moral do indivíduo, Albee encontrou a sua cena reiterativa. Com uma estrutura dramática perfeita, o texto explora os conflitos submersos nas relações humanas. Como no grande drama realista, o tempo é o terrível juiz. A recordação de atos do passado e o confronto entre gerações flagelam seus personagens.

Em *Um Equilíbrio Delicado*, Albee monta o seu tabuleiro com um par de casais de 50 anos da classe média alta americana. Agnes (Tônia Carreiro) e Tobias (Walmor Chagas) — um casal que amadureceu seus conflitos e arrefeceu sua paixão — vivem com Claire, a irmã mais moça de Agnes, uma solteirona alcoólatra (Íttala Nandi). A crise é instaurada por "hóspedes" inesperados. Os melhores amigos de Agnes e Tobias — o casal Edna (Camilla Amado) e Harry (Luís de Lima) — recorrem à casa dos protagonistas depois de tomados por uma imponderável síndrome de pânico. A outra chegada é a da filha única dos anfitriões, Júlia (Clarice Niskier), egressa do seu quarto casamento malogrado. Um formidável desconforto é criado quando os melhores amigos anunciam que vieram para ficar, e vão ocupar o quarto de Júlia.

A direção de Eduardo Wotzik (*As Troianas* e *Sonata Kreutzer*) tem méritos incontestáveis ao criar, com o cenário de José Dias e a iluminação de Paulo César Medeiros, um ambiente simples, delicado e sofisticado para o conflito: um sobrepalco branco flutuante cercado por um ciclorama que propaga luzes que vão do azul ao vermelho.

A precisão da direção fica clara nas marcas e atitudes do elenco, reiterando a atenção de Wotzik na direção de ator. Tônia Carrero defende Agnes com técnica, mas sua simpatia pessoal parece um limitador no desenvolvimento dos aspectos mais graves e melancólicos de sua personagem. O Tobias do excelente Walmor Chagas envolve o espectador, logo no início da peça, no jogo sutil da parábola da gata. Assim como é também forte, arrebatadora e antológica a cena em que Tobias tem de dizer ao seu melhor amigo que ele não pode ficar. A atuação de Walmor Chagas em *Um Equilíbrio Delicado* é o que torna imperdível essa montagem. Notável também é a construção da Edna de Camilla Amado: a precisa clarividência de uma mulher condicionada à depressão. O desempenho de Luís de Lima é igualmente precioso, tanto que a entrada do casal Edna/Harry gera um verdadeiro *frisson* na platéia. O que desequilibra de fato é a linha que Wotzik encontrou em Clarice Niskier e Íttala Nandi para as desajustadas Júlia e Claire. Sempre que manifestam mais claramente suas personalidades em desalinho, tendem à gratuidade. Também gratuitas são as "citações" realistas acrescentadas por Wotzik, como que exorcizando um fantasma, enquanto Albee preferiu descartar os rótulos contrapondo a eles a eficiência e dramaticidade de personagens atemporais. Sem os clichês pós-modernos.

Um Equilíbrio Delicado trata de questões que tocam profundamente a razão e a sensibilidade atuais. É um contraponto interessante para o teatro carioca e sua costumeira alienação e ideologização estética.

Acima, Tônia Carrero e Walmor Chagas em cena de *Um Equilíbrio Delicado*

Um Equilíbrio Delicado, de Edward Albee. Direção de Eduardo Wotzik. Teatro 1, Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ). Até meados de maio. De quarta a domingo, às 19h. Ingresso: R$ 10

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Março na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

TEATRO

EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
Prêt-à-Porter. Coordenação de Antunes Filho. Com Daniela Nefussi, **Gabriela Flores** (*foto*) e Silvia Lourenço.	Três episódios curtos envolvendo mulheres em situações tensas ou estranhas. Há um poderoso resultado dramático nesse contraste entre o cotidiano banal e as emoções reprimidas.	Sesc Consolação (rua Dr. Vila Nova, 245, Centro, São Paulo, SP, tel. 011/234-3000).	Sábado, às 19h50. Sessão para apenas 40 espectadores. R$ 10 e R$ 5 (comerciário).	É um dos melhores espetáculos de São Paulo. Nasceu de exercícios de interpretação naturalista, sem nenhum artifício cênico. É o fim e o recomeço do teatro.	Nas atrizes: elas criam mistério e emoção com a economia de gestos, olhares e o domínio do silêncio. Periodicamente, alguns desses episódios são trocados por outros recém-acabados.	*As Troianas*, de Eurípides. Trechos dessa soberba tragédia grega estarão no próximo espetáculo de Antunes Filho ainda em fase de ensaios.
O Sr. Paul, de Tankred Dorst. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Luiz Damasceno** (*foto*), Marco Antônio Pâmio, Beatriz Tragtenberg, Eliana Cézar, Klaus Novais e Silvana Pimpinato.	Um jovem capitalista alemão da geração pós-queda do Muro de Berlim é encarregado de despejar um mendigo velho que vive em uma fábrica desativada. O conflito simboliza o clássico embate entre o novo e o antigo, desenvolvimento e conservadorismo, numa tensão psicológica crescente.	Teatro do Instituto Goethe (rua Lisboa, 974, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 011/280-4288).	De 5/3 a 4/4. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 20h.	Tankred Dorst forma com Botho Strauss e Heiner Müller (já falecido) um grupo importante do teatro alemão contemporâneo. A peça, escrita em 1994, com a Alemanha unificada, deixa transparecer o clima de incertezas da transição política.	No Sr. Paul interpretado por Luiz Damasceno. O ator confere lirismo ao personagem e, ao mesmo tempo, o transforma numa figura quase repulsiva. A direção de Sérgio Ferrara dosa o trágico e o cômico, adaptando o enredo alemão à realidade brasileira.	O romance *Um Vasto Campo*, de Günter Grass – já traduzido para o português – apresenta uma contundente visão da Alemanha de hoje. O escritor acha que o seu país mudou para pior. Causou um escândalo nacional.
Ô Abre Alas, de Maria Adelaide Amaral. Direção e cenário de Charles Moeller. Direção musical de Claudio Botelho. Com **Rosamaria Murtinho** (*foto*), Thiago Picchi, Rosana Garcia, Ada Chaseliov e Monique Lafont.	Musical baseado na vida de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), nas comemorações do aniversário de 150 anos da compositora, uma das personalidades femininas marcantes de sua época.	Teatro Alfa Real (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 011/5693-4000).	De 5/3 a 4/4. 5ª, 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 19h.	Apesar do atual excesso de louvação televisiva em torno de Chiquinha, a peça é boa, e o espectador terá a surpresa de descobrir quantas músicas ele conhece dela, sem saber da autora.	Em como Rosamaria Murtinho, uma atriz intensa e simpática, consegue resolver a questão do tempo ao representar diversas fases da vida da personagem.	O CD *Chiquinha Gonzaga por Clara Sverner* (selo Ergo). A pianista executa algumas das músicas mais conhecidas da compositora.
À Margem da Vida, de Tennessee Williams. Direção geral de Beth Lopes e direção de arte de Daniela Thomas. Com **Regina Braga** (*foto*), Gabriel Braga Nunes, André Boll e Luah Guimarães.	Uma família e seus dramas individuais: solidão, fantasias não realizadas e falta de comunicação. Em meio à depressão econômica dos Estados Unidos na década de 30, os personagens jovens estão em conflito consigo mesmos e com a mãe possessiva.	Teatro Leblon, Sala Marília Pêra (rua Conde de Bernardote, 26, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/ 274-3536).	De 12/3 a 11/4. 5ª, 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 20h. 5ª e dom., R$ 20; 6ª, R$ 25; sáb., R$ 30.	É uma peça delicada, uma das melhores de Williams. Desde que estreou pela primeira vez no Brasil, em 1948, com Paulo Autran, sempre teve boas encenações.	No equilíbrio do elenco, fundamental para o bom rendimento de uma peça feita de pequenas cenas que se encadeiam. Vale a pena também conhecer a versão em vídeo com John Malkovich e Joanne Woodward.	A livraria Contra Capa, no Leblon (rua Dias Ferreira, 214, tel. 021/511-4082), fica aberta até meia-noite, de segunda a sábado, e, até às 20 horas, nos domingos e feriados. Um bom acervo de literatura, teatro, cinema e livros importados.
As Três Irmãs, de Anton Tchekhov. Direção de Enrique Diaz. Com Maria Padilha, Cláudia Abreu e Julia Lemmertz.	As irmãs levam uma vida sem emoções no interior da Rússia. Sonham com Moscou, mas acabam por se acomodar à rotina provinciana. A visita de um regimento militar altera ilusoriamente a monotonia da casa.	Teatro Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 011/5080-3147).	De 11/3 a 11/04. 5ª, 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 18h. 5ª, 6ª e dom., R$ 20. Sáb., R$ 30.	Tchekhov tirou o drama existencial da psicologia simplista e o elevou a uma dimensão metafísica e social. Tudo sem ruídos e discursos: é sempre uma boa história que está sendo contada.	No escritor e nas jovens atrizes que o encenam. O dramaturgo não permite falhas de interpretação: ou se tem um trio de cordas afinado, ou nada acontece.	Para desfazer o falso dilema – teatro ou cinema, qual o melhor? –, o vídeo *Tio Vânia em Nova York*, outra obra-prima de Tchekhov filmada por Louis Malle. Atores pouco conhecidos, mas brilhantes.
Cacilda!. Texto e direção de José Celso Martinez Corrêa. Com **Bete Coelho** (*foto*), Cristina Mutarelli, Renée Gumiel, Iara Jamra, Marcelo Drummond, Lavínia Panunzio e Mika Lins.	Recriação totalmente livre da vida da atriz Cacilda Becker. O diretor faz do tema o pretexto para mostrar a sua idéia de arte teatral.	Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 011/3106-2818).	Até abril. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 19h. 6ª e dom., R$ 25. Sáb., R$ 30.	É um espetáculo provocativo e irregular, mas com vôos criativos. Cacilda é pretexto para boas interpretações femininas. Esquecendo-se das gratuidades sexo-nudistas e do desconforto do local (que os entusiatas acham "mágico"), é um momento teatral a ser conferido.	Em Bete Coelho, sempre vital, e na presença digna da veterana Renée Gumiel.	A vida real e a carreira da personagem estão no ensaio biográfico *Uma Atriz: Cacilda Becker*, de Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas (Editora Perspectiva).
Os Ignorantes. Texto, direção e interpretação de **Pedro Cardoso** (*foto*).	Monólogo de Pedro Cardoso, no cordel. O comediante – acompanhado por cinco músicos – interpreta vários tipos dessa literatura.	Teatro Hilton (av. Ipiranga, 165, Consolação, São Paulo, SP, tel. 011/259-6508).	De 12/03 a 31/05. 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 19h.	O intérprete, simpático e comunicativo, não tem dificuldade em compor seus personagens com a colaboração de Amir Hadad, um especialista em representação popular.	No resultado da sofisticada aparelhagem de som mobilizada para o espetáculo. Pedro Cardoso anuncia instrumentos e técnicas iguais aos dos shows de Caetano Veloso.	Voltando no tempo, os CDs da série *Arte da Cantoria e Documento Sonoro do Folclore Brasileiro*, editados pela Funarte e Instituto Cultural Itaú.
Noite Escura. Texto e direção de Paulo Vieira. Com **Anunciada Fernandes** (*foto*).	Encenado numa capela do século 18, na Paraíba, a peça narra a trajetória de Santa Teresa d'Ávila, da juventude à velhice, quando se torna escritora e construtora de mosteiros.	Capela de Santa Teresa (praça Dom Adauto – pça. do Bispo –, Centro, João Pessoa, PB, tel. 083/224-8070).	Até 25/4. De 4ª a sáb., às 21h. Dom., às 18h. R$ 10 (inteira), R$ 5 (estudante).	O tema tem forte componente emocional e dramático. Como Joana d'Arc, Teresa é uma figura teatral por excelência.	Na capela de Santa Teresa, cenário da peça. O diretor aproveitou os ambientes, entradas e saídas do prédio, atraindo a atenção do público por diversos ângulos de sua arquitetura.	O centro histórico de João Pessoa – uma das boas cidades do Nordeste –, que teve os prédios restaurados, vários deles transformados em ateliers e bares.
Boneca do Barco. Texto e direção de Délia Maunás. Com **Magali Biff** (*foto*).	Enquanto se prepara para mais uma jornada noturna, uma prostituta conta sua história, e a de outras colegas, a uma jovem que naquela noite se inicia.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 011/227-3611).	De 5/3 a 4/4. 6ª e sáb., às 21h30. Dom., às 20h30. R$ 10 e R$ 5.	A autora e diretora argentina Delia Maunás faz um ensaio dramático sobre a prostituição, baseando-se em textos clássicos e em depoimentos de mulheres anônimas.	Na autoridade cênica de Magali Biff, uma atriz de talento que sempre se expõe corajosamente no palco.	O Centro Cultural apresenta outras peças que chamam a atenção: *O Jantar* (de Luiz Cabral, direção de Beth Lopes, com Luiz Carlos Rossi) e *Espartilho* (de José Antônio de Souza, direção de Elvira Gentil, com Ethel Verde, Vanice Pedrazzini e Dario Mello).
Rosalina, a Deletada. Texto e direção de Miro Rizzo. Com **Clarissa Drebtchinsky** (*foto*) e Heitor Goldflus.	Brincadeira com *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, realçando a figura de Rosalina – prima de Julieta –, por quem o jovem estaria inicialmente apaixonado. Mas ela gosta de Mercúcio, o melhor amigo de Romeu. Frei Lourenço, conselheiro de todos, sofre para apaziguar tantos corações volúveis.	Galpão Carlos Miranda da Funarte (al. Nothman, 1.058, São Paulo, SP, tel. 011/3662-5177).	Até final de março. 6ª e sáb., às 21h30. Dom., às 20h30.	Apesar do título pouco animador, a montagem tem seu interesse dentro de certo humor juvenil. Há cuidado no acabamento cênico e esforço interpretativo com lances engraçados.	Nos recursos audiovisuais usados para ilustrar o enredo. O grupo tenta estabelecer uma ligação entre o público típico de teatro e os novos espectadores da geração videoclipe.	Em tempos de Leonardo DiCaprio, uma aposta na versão inglesa de *Romeu e Julieta*, de 1954, filmada na Verona original. Elenco de primeira encabeçado por Laurence Harvey.

FOTOS PAQUITO/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / BERTRAN LIRA/DIVULGAÇÃO / LISSANDRO KAELL/DIVULGAÇÃO / VALÉRIA MACEDO/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Flávia Rocha*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel